Johannes Arndt: Germanische Kunst

Germanische Kunst

Dem Gedächtnis
meines Lehrers und Freundes
Fritz Steffen

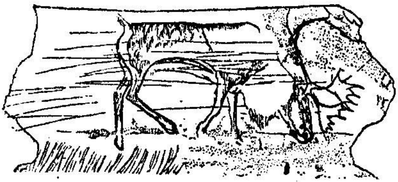
Germanische Kunst

Von der altnordischen Kunst bis zur Kunst
der Wikingerzeit

von

Johannes Arndt

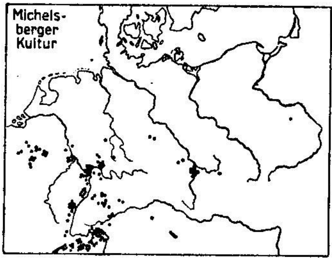
Bibliographisches Institut / Leipzig

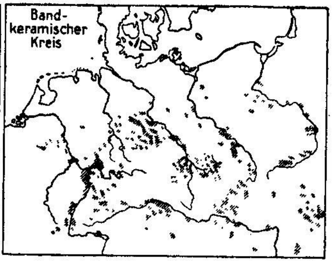


Die Sammler- und Jägervölker, die während der letzten Eiszeit die eisfreien Gebiete Europas durchstreiften, standen auf der Kulturstufe der Altsteinzeit*). Aus Stein, Knochen oder Holz stellten sie ihre einfachen Gerätschaften und Waffen her. Zu deren reiner Zweckmäßigkeit scheint nun die Kunst dieser Völker einen unbegreiflichen Gegensatz zu bilden. Wände und Decken der südfranzösischen und spanischen Höhlen, besonders der Höhle von Altamira, sind mit Malereien bedeckt, deren Naturwahrheit so überraschend ist, daß zunächst niemand für möglich hielt, sie seien Werke jener eiszeitlichen Jäger. Mammut und Wisent, Renntier und Wildpferd, alle Jagdtiere jener Zeit sind in verblüffender Treue abgebildet und in ihren Bewegungen meisterhaft erfaßt. Schnitzereien und Ritzzeichnungen auf Knochen und Elfenbein zeigen die gleiche Vollkommenheit. Auch auf deutschem Boden, im Keßlerloch bei Thaingen nahe Schaffhausen, fand man solche Tierdarstellungen. Auf einem sogenannten Kommandostab aus Renntiergeweih ist das oben abgebildete weidende Renntier eingeritzt. Meisterhaft ist das äsende Tier wiedergegeben; trefflich das beim Fressen am Halse herabhängende Fell und das ungeduldige Scharren des Tieres beobachtet.

So naturwahr und überraschend all diese Bilder sind — sie sind doch noch keine echten Kunstwerke, denn der Steinzeitmensch schuf sie nicht zu seiner Freude, aus einem Schmuckbedürfnis

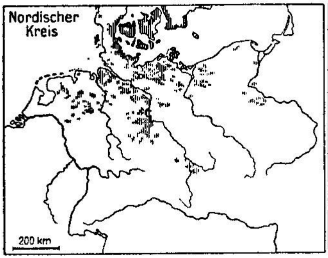
*) Zeittafel, S. 31.

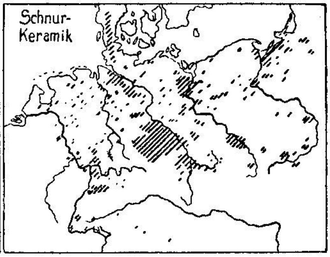




heraus, sondern zu einem ganz bestimmten Zwecke. Sie werden uns erst verständlich aus der geistigen Haltung des damals lebenden Menschen. Wie viele Naturvölker noch heute, so glaubten auch jene Jäger an Zauberkräfte, mit deren Hilfe man Feinde besiegen und Tiere erlegen konnte. Das gemalte, gezeichnete oder geschnitzte Abbild wirkt magisch, d. h. es bezaubert das im Bild festgehaltene Tier, so daß es der Jäger sicher erlegen kann. Je größer die Naturtreue der Darstellung ist, um so stärker wirkt der Zauber. Zur Schärfe der Beobachtung des Jägers kommt die Sicherheit der geübten Hand, aber es kam dem Menschen jener Zeit kaum zum Bewußtsein, etwas Schönes gestaltet zu haben. Diese Altsteinzeitkunst kennt keine Weiterentwicklung. Als mit dem abschmelzenden Eise die Jäger dem Renntier nach Norden folgten, verschwand auch allmählich die Kunst der Altsteinzeit aus Europa.

Erst seit der jüngeren Steinzeit ist eine echte bildende Kunst auf deutschem Boden nachweisbar. Sie wird von Bauern und Viehzüchtern ausgeübt, die zum Teil aus den altsteinzeitlichen Sammler- und Jägervölkern hervorgingen. Die jungsteinzeitliche Kunst ist reines Kunstgewerbe, das sich in der Hauptsache der Töpferei widmet. Schlichte Tongefäße mit spitzem Boden und meist ohne Verzierung sind bereits aus der mittleren Steinzeit bekannt. Alle Gefäße werden bis dicht an die geschichtliche





Zeit heran mit der Hand, ohne Benutzung der Töpferscheibe hergestellt. Sicher gehen den Erzeugnissen der Töpferei Gefäße aus Holz, Leder, mit Lehm gedichtete Körbe, Kürbisflaschen und -schalen voraus. Daß diese jedoch die späteren Tongefäße in ihrer Form beeinflußt haben, ist wenig wahrscheinlich.

Die Form eines Gefäßes kann über seine Zweckmäßigkeit hinaus künstlerisch gestaltet und seine Oberfläche durch Schmuck verschönt werden. Ordnet man die zahlreich erhaltenen jungsteinzeitlichen Gefäße nach Form und Schmuck und berücksichtigt die zugehörigen Funde an Waffen und Geräten und die Bestattungsart der Toten, so erhält man bestimmte Kulturkreise, deren Verbreitung man in Karten eintragen kann. Die oben abgebildeten kleinen Karten zeigen vier besonders wichtige jungsteinzeitliche Kulturen, die ihre Spuren auf dem Boden unseres Vaterlandes zurückgelassen haben. Kulturen aber lassen sich nicht von ihren Trägern trennen, und so sind diese kleinen Karten zugleich Völker- oder Stammeskarten, ja in dieser frühen Zeit menschlicher Geschichte wahrscheinlich sogar Rassenkarten: Die Menschen des nordischen Kreises und die Schnurkeramiker waren Indogermanen, die Bandkeramiker und die Träger der Michelsberger Kultur gehörten anderen Rassen an.

Der Michelsberger Kulturkreis wird nach einem Hauptfundplatz, dem Michelsberg bei Bruchsal, genannt. Er reicht von

Westen her nach Deutschland herein. Seine Keramik ist einfach und meist ungeschmückt. Besonders bezeichnend ist für sie der tulpenartig geformte Becher.

Für die Bandkeramik sind eigenartige, kugelige Näpfe und Fläschchen kennzeichnend. Spirallinien, die manchmal ziemlich regelmäßig, mitunter aber auch recht willkürlich die Gefäßwand überziehen, zerlegen sie in geschwungene, bandartige Streifen. Diese sind entweder eingeritzt oder plastisch aufgelegt oder auch aufgemalt. Das Volk der Bandkeramiker breitete sich, der Donau folgend, weit nach Norden hin aus. Je weiter die Fundstellen der Bandkeramik im Südosten liegen, um so ähnlicher sind die Verzierungen natürlichen Ranken. Es liegt der Gedanke nahe, daß die auf deutschem Boden auftretenden Bandkeramikmuster letzte Ausläufer, „Abbauformen" einer südlichen Kunst sind, die Formen der lebendigen Natur als Schmuck verwendete.

Der nordische Kreis stößt von der Ostsee her nach Norddeutschland vor. Sein Verbreitungsgebiet geben bis auf die südlichen und östlichen Ausläufer heute noch die Hünengräber (Megalith- oder Großsteingräber) an. Das sind die Erbbegräbnisse des alten nordischen Bauernadels. Die Gefäße, die zu dieser Kultur gehören, haben ganz im Gegensatz zu den rundlichen, weichen Formen der Bandkeramik einen mehr eckigen, die Kanten betonenden, charaktervollen Umriß. Besonders häufig kommen Kugelamphoren, Trichterbecher, Kragenflaschen und schüsselartige Gefäße vor. Auch ihre Verzierungen sind völlig verschieden von denen der Bandkeramik. Bereits die ältesten Stücke der Megalithkeramik zeigen, daß ihr Schmuck rein geometrisch ist, also keinerlei Naturform als Vorbild verwendet. In den ungebrannten Ton werden Punkte, kurze Striche, später auch kleine Winkel oder Kreuze eingeritzt. Nach der Herstellung der Muster bezeichnet man daher die so

geschmückten Gefäße auch als Tiefstichkeramik (Abb. 1). Die Einstiche wurden oft noch mit Gips oder Kalk ausgestrichen, um sie recht deutlich hervorzuheben. Die Striche und Punkte liegen dicht nebeneinander, so daß sie als Linien oder Bänder das Gefäß umziehen. Bestimmte Stellen werden bei der Verzierung bevorzugt, so der Rand, der größte und kleinste Umfang und die Schulter des Gefäßes. Seine Gliederung wird also durch das Ornament noch besonders betont. Die gleiche Wirkung erreichte man durch Linien, die, dicht nebeneinander von oben nach unten verlaufend, einen Gefäßteil, etwa das bauchige Unterteil eines Trichterbechers, überziehen. Die allzu große Härte, die im Zusammentreffen der waagerechten und senkrechten Linien liegt, überwand man durch das Zickzackornament. In der Frühzeit der Megalithkeramik bestanden die das Gefäß umziehenden, schmückenden Linien oder Streifen einheitlich aus den gleichen Elementen, etwa kurzen Strichen. In jüngerer Zeit werden diese Streifen oft in gleiche Stücke geteilt, die abwechselnd aus Zickzackmustern, senkrechten oder waagerechten Strichen bestehen. Der Schmuck wird feiner und reicher als der der Frühstufe, aber immer bleibt er reiner Linienschmuck, der große Teile der Gefäßwand frei läßt. Bei einigen Sondergruppen der nordischen Keramik erfolgt eine Weiterentwicklung. Während die Walternienburger Gefäße (Abb. 2) Vertreter des alten strengen Stiles sind, stellen die Rössener etwas Neues dar. Die Formen sind runder, weicher, als die der Megalithkeramik. Vielleicht gehen sie auf Einwirkungen des benachbarten bandkeramischen Kreises zurück. Das Muster bedeckt fast die ganze Gefäßoberfläche (Abb. 3). Durch dicht nebeneinander eingestochene Punkte entsteht ein neuer Grund. Das auf ihm liegende Ornament aber ist nichts anderes als der Rest der alten Oberfläche. Es hat also eine Umkehrung von Grund und Muster stattgefunden. Noch mehr entfernt sich die Molkenberger Gruppe

von dem strengen Linienstil. Fast gleichmäßig sind die Molkenberger Gefäße mit einem eingedrückten Kreuzmuster überzogen. Die wichtigen Stellen werden nicht mehr betont, und neben dem alten Linienstil tritt ein neuer Flächenstil auf.

Einen ausgeprägten Flächenstil zeigen auch die Gefäße der Schnurkeramik (Abb. 4 u. 5). Ihr Kerngebiet ist Mitteldeutschland, und von da breitete sie sich nach allen Himmelsrichtungen hin aus. In den Gräbern fanden sich Amphoren mit zwei oder vier Schnurösen, eigenartig geschweifte Becher und als Besonderheit walzenförmige Dosen mit Deckel und zueinander passenden Ösen als Verschluß. Schnurkeramik nennt man diese Töpferkunst nach der Herstellung der Muster (Abb. 4). Um das Gefäß wird eine Schnur gelegt, so daß sie in dem weichen Ton einen Abdruck hinterläßt. Folgen die Abdrücke dicht hintereinander, so wird die Gefäßwand gleichmäßig gemustert. Die Schnureindrücke können auch durch Strichelreihen nachgeahmt werden; man spricht dann von falschem Schnurmuster.

Das Schnurmuster ist, entsprechend seiner Entstehung, recht eintönig. Damit es abwechslungsreicher wurde, sparte man Teile des Grundes aus. Es bleiben Dreiecke und Zickzackstreifen stehen, die nun das eigentliche Muster bilden, das auf dem neuen Grund der Schnureindrücke erscheint. Also auch bei der Schnurkeramik tritt die Umkehrung von Grund und Muster auf.

In den Randgebieten berührten sich die nordischen Kulturen vielfach mit der Bandkeramik. In diesen Zonen fand zweifellos eine gegenseitige Beeinflussung statt. Aber in den wenigsten Fällen wird eine einfache Nachahmung des Fremden erfolgt sein. In der Keramik wurden die neuen Formen dem eigenen Kunstwollen angeglichen, sie wurden „abgebaut", ehe man sie verwendete. Die schöne Hinkelstein-Stichbandkeramik (nach der Fundstelle, dem Hinkelstein bei Worms, genannt; Abb. 6 und 7) ist nach Ansicht der meisten Forscher bandkeramisch, und auf diesen

Kulturkreis weisen auch die eleganten Formen hin, aber in den geradlinigen Mustern lebt viel von nordischer Schmuckkunst.

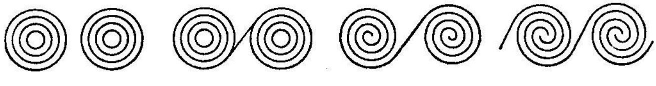
Während der Jungsteinzeit stand die Töpferkunst auf erstaunlicher Höhe. Im nächsten Abschnitt der Entwicklung aber erfolgte ein Rückschlag. Man suchte nach neuen Formen für die Gefäße. Ihre Oberfläche wurde plastisch gestaltet oder durch Kerbschnittmuster aufgelöst, oder überhaupt glatt gelassen. Aber es kam lange Zeit nichts der früheren Keramik Gleichwertiges zustande. Seit der Entdeckung des Metalls, besonders seit der Erfindung der Bronze, wandte man sich nämlich so nachdrücklich der Metallbearbeitung zu, daß alle andere kunstgewerbliche Tätigkeit dahinter zurücktrat. Waffen und Geräte lassen sich im allgemeinen erst verzieren, seit sie aus Metall hergestellt werden, und auch Körper- und Gewandschmuck sind erst seit der Bronzezeit Gegenstand künstlerischer Betätigung.

Die Bestandteile der Bronze, Kupfer und Zinn, wurden nur an wenigen Stellen des vorgeschichtlichen Europas gefunden. Durch das Rhein—Rhonetal und längs der Donau brachte der Handel das Kupfer nach dem Norden. Zinn kam vor allem von den britischen Inseln. Dem Handel mit Rohmetall aber ging der mit fertigen Bronzewaren voraus. Sie wurden Vorbilder für die frühesten nordischen Bronzearbeiten. Diese übernahmen die Formen für die Dolche und Äxte, denn die Steinzeitgeräte und -waffen ließen sich nicht ohne weiteres in Metall nachbilden. Für die Verzierungen aber standen die jungsteinzeitlichen Töpfereimuster zur Verfügung. Es ist erstaunlich, wie ähnlich die Muster der ältesten Bronzewerkzeuge und -waffen denen der alten Töpferkunst sind. Es treten eingeritzte Strichelreihen, die Ränder begleitende Linien- und Dreiecksmuster auf wie bei den Gefäßen der Jungsteinzeit.

Gar bald mußte es sich jedoch herausstellen, daß diese geradlinigen Muster nicht ohne weiteres für die neuen Geräte und

Waffen, erst recht nicht für den Schmuck geeignet waren, denn immer mehr verschwand bei den Bronzegeräten die gerade Linie. Die Schneiden der Schwert- und Dolchklingen z. B. wurden immer feiner geschwungen und ihre Griffe der Hand angepaßt. Oft gibt es an den Bronzeschwertern nicht eine einzige gerade Linie mehr. Die Feinheit der Schwingungen forderte nicht hartes, eckiges, sondern weiches, fließendes Zierwerk.

Am Schwert selbst tritt die Grundform der neuen Verzierung auf: der Griff ist an der Klinge festgenietet, und die hervorstehenden, halbkugeligen Nietköpfe bilden seinen ersten Schmuck. Werden Griff und Schwert in einem gegossen, so werden die Nietköpfe überflüssig, aber man deutete ihre Stelle oft durch eingravierte Kreise an. So wird der Kreis das Grundelement für die Verzierungen der frühen Bronzezeit. Da der Einzelkreis leer wirkte, füllte man ihn mit konzentrischen Kreisen. Dieses innerlich richtungslose Muster läßt sich überall anbringen; nebeneinandergesetzt bildet es einen Schmuck, der sich jeder Umrißlinie anschmiegt, ganz gleich, ob sie gerade oder gekrümmt ist. Durch Bogen lassen sich die Kreiselemente zu neuer Einheit verbinden, ebenso durch innere Tangenten, und die Ruhe, die im Wesen des für sich allein stehenden Kreises liegt, wird so zu gleitender Bewegung. Von der durch innere Tangenten miteinander verbundenen Kreisreihe führt ein kurzer Weg zu der sich auf- und abwickelnden Spirale. Es ist nicht nötig, eine



Beeinflussung vom Süden her anzunehmen, wo die Spirallinien auf den Grabstelen von Mykenä vorkommen. Das Spiralornament der älteren Bronzezeit ist im Norden durchaus wurzelecht. Es entsteht ja auch fast von selbst bei einer Art des Körperschmuckes: dem Armreifen. Seine einfachste Form ist

der um den Arm mehrfach gewundene Bronzedraht. Von ganz allein ergibt sich die Einrollung der Enden in Spiralenform (vgl. Abb. 11).

Besonders schön ist der Schmuck der Gürtelplatten (Abb. 8). Diese wurden von den Frauen als Zierde und Schutz am Gürtel getragen. Sie sind wie die Werkzeuge gegossen, nicht aus Blech getrieben. Die Verzierungen sind sorgfältig eingepunzt. Streng folgen abwechselnd parallele Linien- und Spiralenbänder der Kreisform der Platte. Die Schönheit der Metalloberfläche wird um den Schimmer und Glanz der Spiralen bereichert. Der Gesamteindruck ist von ausgeglichener Ruhe und Harmonie. Auch wirken die Spiralen außerordentlich zart; es fehlt ihnen die vorwärtsstürmende Kraft, die etwa eine barocke Volute hat.

In der jüngeren Bronzezeit wird das Schmuckwerk lebendiger. Das zeigen besonders schön die bronzenen Hängegefäße (Abb. 9 und 10). Sie dienten wahrscheinlich zur Aufbewahrung von Schmuck. Der Boden, der zwar stärker gewölbt ist als eine Gürtelplatte, bietet im Grunde die gleiche Aufgabe. Die Anordnung des Zierates ist ähnlich wie bei einer Gürtelplatte, aber an die Stelle der eng gewickelten Spirale treten jetzt Wellenbandmuster. Die kaum spürbare Bewegung der alten Spirallinie wird abgelöst durch das ungestüme Vorwärtsdrängen des neuen Ornamentes, und selbst in der Mitte des Beckenbodens bleibt oft die ruhende, symmetrische Form nicht erhalten. Beim Bronzehängebecken von Sophienhof (Kreis Demmin) biegen sich die vier Zacken des Sternes schlangenartig nach einer Seite, so daß sich nun das Ganze zu drehen scheint. Umgeben wird es von einem Kranze züngelnder Linien. Auf dieser Entwicklungsstufe ist es auch begreiflich, daß die nordische Bronzekunst eine Naturform aus dem Süden übernimmt, nämlich den Kopf eines seltsamen Vogels, der sich

auf eingeführten Metallgefäßen findet. Er verschmilzt mit den sich windenden Linien zu einem neuen Drachenornament.

Auch das Wellenbandornament ist eingepunzt und nicht tief eingegraben. So bekommt die Oberfläche des verzierten Gegenstandes einen feinen Schimmer und die Farbe der Bronze eine malerische Tönung. Licht und Schatten helfen mit zu der Schönheit des Gesamteindrucks. Das gilt auch von den eigenartigen Wendelringen (Abb. 12). Sie sind nicht verziert, sondern plastisch gestaltet, und im Spiel von Licht und Schatten zwischen den scharfen gewundenen Kanten liegt ihr Hauptreiz.

Als Schmuck spielte in der Bronzezeit auch das Gold eine bedeutende Rolle. Es wurde gleichfalls eingeführt. Da es sehr kostbar ist, tritt bei der Verarbeitung der Guß hinter der Treibarbeit zurück. Die schönsten erhaltenen Goldarbeiten sind die aus dünnem Goldblech hergestellten Becher (Abb. 13 bis 15), die wahrscheinlich als Tafelschmuck verwendet wurden. Die eingeschlagenen Verzierungen entsprechen denen der Bronzegegenstände. Gold konnte auch auf Bronze aufgehämmert werden, wie es z. B. bei der Scheibe des Sonnenwagens von Trundholm (Abb. 16) geschehen ist, denn die Sonnenscheibe sollte in goldenem Glanze leuchten. Der Wagen, auf dem sie steht, wird von einem aus Bronze gegossenen Pferde gezogen. An ihm erkennt man deutlich, wie fern auch die nordische Bronzezeit aller Naturnachahmung steht. Der Künstler, der mit so sicherer Hand und so feinem Geschmack die Sonnenscheibe verziert, ist gegenüber der neuen Aufgabe, ein Pferd zu gestalten, geradezu schüchtern und unbeholfen. Die Arbeit ist ihm so fremd, daß er gar nicht an ihre künstlerische Gestaltung denkt, sondern sogar ins Unkünstlerische gerät: die Augen bestehen aus eingesetztem Bernstein, und die Schwanztülle sollte ohne Zweifel einen Schweif aus echtem Pferdehaar aufnehmen. Auch die zahlreichen bronzezeitlichen Felsritzbilder, die in

Südschweden erhalten blieben, sind mehr erzählende Niederschrift, als künstlerisch geformte Darstellung.

Die hohe Kultur der nordischen Bronzezeit mit ihrem meisterhaften Kunstgewerbe ist Ausdruck eines starken, seiner Bedeutung sich bewußt werdenden Volkes, der Germanen. Mit dem Ende der Bronzezeit dringen sie aus ihrem Kerngebiet um die westliche Ostsee nach Süden, Osten und Westen vor, und erst kurz vor Christi Geburt kommt diese erste, große Wanderbewegung der Germanen vorübergehend zur Ruhe. Damals war der weitaus größte Teil des deutschen Bodens bereits von Germanen besetzt.

Die Kunst der Bronzezeit klingt allmählich aus. Auf die hohe Blüte folgt eine Zeit der Ruhe: die vorchristliche Eisenzeit. Die Töpferkunst brachte es noch zu einigen besonderen Leistungen, den westgermanischen Hausurnen (Abb. 17) und den ostgermanischen Gesichtsurnen (Abb. 17 und 18), die in ihrer Mischung von Natur- und Kunstform, mit ihren dämonischen Gesichtern, Werke echter Ausdruckskunst sind. Das neue Metall aber wurde nur zögernd vom germanischen Handwerk aufgenommen. Denn das Eisen ist ganz im Gegensatz zur Bronze ein schmuckfeindliches Metall und läßt sich nur durch besondere Technik, etwa durch Aufhämmern eines anderen Metalles (Tauschieren, vgl. Abb. 25, Plattieren) oder durch Ätzen verzieren. Viel rascher wandten sich die Kelten, das Nachbarvolk der Germanen, dem Eisen zu. Ihrer eigenartigen Kultur (La-Tène-Kunst) drohte dauernd die Gefahr der Überfremdung, denn die Mittelmeerkulturen rückten immer weiter nach Norden vor und überschwemmten seit dem fünften vorchristlichen Jahrhundert die Nachbargebiete mehr und mehr mit ihrer Kunstware. Diese unaufhörlich einströmende fremde Formenwelt vermochten die Kelten nicht auf die Dauer ihrer eigenen anzugleichen, und so erlagen sie schließlich südlichem Einfluß.

Die Germanen wurden zunächst durch die im Süden von ihnen wohnenden Kelten vor einer unmittelbaren Berührung mit den Mittelmeerkulturen bewahrt und empfingen daher manches Kunstgut ihrer eigenen Formensprache angenähert. Erst seit der römischen Kaiserzeit treffen germanische und Mittelmeerkultur aufeinander. Vom Rhein her überflutet der Handel Germanien mit römischen Waren, Germanen treten in römischen Dienst und kommen weit im Weltreiche herum, und in der Völkerwanderungszeit ergießen sich germanische Völkerschaften in das alternde Römerreich. Sie lernen römische Kultur und Kunst gründlich kennen, aber sie übernehmen nicht wahllos, was ihnen entgegentritt. Geräte und Werkzeuge, die in ihrer Vollkommenheit nicht mehr zu überbieten waren, fanden bei ihnen am leichtesten Eingang, der hohen Kunst gegenüber verhielten sich die Germanen sehr zurückhaltend. Dagegen fand vom Kunstgewerbe vieles ihren Beifall.

Die spätantike Kunst vertrat ein anderes Schönheitsideal als die alte klassische Kunst. Das Gefühl für Klarheit der Flächenteilung, Schönheit der Linienführung, für das Zusammenklingen von Zweck- und Kunstform schwand auch beim Schmuck. Beliebt wurden in der spätrömischen Kunstindustrie Kerbschnitt-, Filigran- und Durchbruchsarbeiten, Zellenschmelz, prunkvoller Reichtum von Edelsteinen. Dieser spätantike Zierat entsprach der Entwicklungsstufe, auf der die germanische Kunst damals stand; er wurde daher übernommen, umgebildet und verfeinert (Abb. 19—29). Die schönen südgermanischen Fibeln bestehen meist aus reinem Gold. Bei der einen Gruppe sind dem Grund feine Stege aufgelötet und die Zwischenräume mit Glasflüssen oder Almandinen ausgefüllt. Der ostgotische Schmuck von Cesena (Abb. 19) bietet dafür ein gutes Beispiel. Bei einer anderen Art wird der Goldgrund mit feinem Filigran überzogen. Es werden große Edel- oder Halbedelsteine eingesetzt,

und es entsteht so ein Zierstück von glitzerndem, gleißendem Prunk. Ist auch die Technik dieser Fibeln spätantik, so atmet dieser südgermanische Schmuck doch eigenes Leben (Abb. 20–22).

Die Nordgermanen waren römischem Einfluß nicht im gleichen Maße ausgesetzt wie die Südgermanen. Sie vermochten daher leichter eine eigene, ihrem Wesen gemäße Schmuckweise, die nordische Tierornamentik zu entwickeln. Ihre Elemente gehen zwar auf spätantike Vorbilder zurück, das aber, was neu daraus gebildet wurde, ist etwas so Eigenartiges, daß es verfehlt wäre, diesen Anregungen eine zu große Bedeutung einzuräumen. Das nordische Tierornament geht auch nicht von bestimmten Tieren der Wirklichkeit aus, Naturnachahmung lag ja dem Norden immer fern, sondern diese Tierkörper sind nur Symbole für die Verlebendigung des Ornamentes. Es entsteht ein Strudel aus Linien und Bändern, ineinander verschlungen, verknotet und verbissen, ein einziges wogendes Meer. Aber diese Flut ist eingedämmt, scharfe Ränder bilden stets eine deutliche Grenze. Das Tierornament paßt sich jeder Form an, es eignet sich als Zierde für geradlinig und krummlinig begrenzte Flächen, für Körper- und Gewandschmuck, zur Verzierung von Waffen und Geräten (Abb. 30–39). Manchmal sind die Tierleiber flach auf den Grund aufgebügelt, so daß er hier und da hervorschimmert, mitunter liegen sie so dicht nebeneinander, daß sie die ganze Fläche füllen (Abb. 39), in der Spätzeit des Stiles kann sogar der ganze zu verzierende Körper in Schlingwerk aufgelöst werden. Das Tierornament widersetzt sich auch nicht strengerer Ordnung, es gibt gleichmäßig fortlaufende Bänder- und Schlingmuster, symmetrisch angeordnete Tierschnörkel, und als Füllung des Kreises tritt der seine Mitte umspielende Tierwirbel auf. Am wildesten werden die Formen in der Wikingerzeit; in ihnen scheint sich die ganze Fahrten- und Abenteuerlust dieser Nordgermanen zu spiegeln.

Welche große Bedeutung das Tierornament damals hatte, lehrt uns am besten die Holzschnitzkunst des Osebergfundes. Ende des 7. Jahrhunderts wanderten die Ynglinge, die Fürsten der Vestvold-Dynastie, in das Land am Oslofjord ein. Zu ihrem Geschlecht gehörte auch die Königin Aasa, die Mutter König Halvdans des Schwarzen und die Großmutter des ersten Reichskönigs der Norweger, Harald Haarfagers. Sie starb um das Jahr 850 n. Chr. und wurde mit fürstlichen Ehren bestattet. Vom Oslofjord wurde ihre Lustjacht 5 Kilometer landeinwärts bis zum Königshofe Oseberg gerudert. Dort zog man das Schiff an Land und vertäute es an einem mächtigen Steinblock. Dann baute man am Mast aus dicken Eichenbohlen eine Grabkammer. Darin legte man auf einem Holzbett mit prächtig verzierten Pfosten die tote Königin, wahrscheinlich völlig angekleidet, zur letzten Ruhe nieder und auf einem zweiten Bett ihre alte Dienerin, die ihrer Herrin freiwillig in den Tod gefolgt war. In der Grabkammer wurden mehrere Truhen niedergesetzt, von denen eine besonders schöne aus Eichenholz gefertigt, mit Eisenbeschlägen und verzinnten Nägeln verziert und mit Schlüssel und Schloß versehen ist. Vier schöne Holzeimer gab man der Toten mit: einer diente als Weinbehälter, in den anderen fand man Heidelbeeren und Äpfel. Ein Kasten enthielt Weizen zum Brotbacken. Viele gewebte Stoffe mit Bildern aus der Göttersage fanden sich in der Grabkammer, und auch der aus Buchenholz gefertigte Webstuhl fehlte nicht.

Im Achterschiff wurden Küchengeräte untergebracht: eiserne Kessel und Töpfe, Schüsseln, Holzgefäße, Lampen und eine Handmühle. Auch einen frisch geschlachteten Ochsen gab man der Königin mit — sie sollte auf ihrer Fahrt ins Totenland nichts entbehren.

Im Vorderschiff erhielt der herrliche Wagen der Königin seinen Platz, dorthin stellte man auch die vier Schlitten, drei

weitere Betten, zwei Zelte und viele andere Gegenstände. Ferner legte man vierzehn getötete Pferde hier nieder, dann packte man das Schiff in große Steinblöcke ein und häufte über das Ganze einen Hügel von Torferde, der fünfzig Meter im Durchmesser erreichte.

1903 entdeckte ein Bauer das Grab und 1904 grub es Professor G. Gustafsson kunstgerecht aus. Zwar ist schon sehr früh ein Einbruch in das Grab verübt worden; die Räuber haben allen Schmuck aus Edelmetall gestohlen und die beiden Leichen verschleppt, aber der Fund ist trotzdem noch wegen seines Reichtums an Geräten sehr wichtig für die Kulturgeschichte der Nordgermanen.

Auch über das Kunstgewerbe der Wikinger erfahren wir vielerlei. Das Schiff selbst (Abb. 40) ist ein Meisterwerk des Holzbaus. Es ist als breites, nicht tiefgehendes Ruderboot gebaut und wurde mit dreißig Riemen vorwärtsgetrieben. Es besaß aber auch einen Mast zum Segeln. Vor dem Wind muß das Schiff ein außerordentlich schnelles, bewegliches und elegantes Fahrzeug gewesen sein. Außer seiner Zweckmäßigkeit müssen wir aber auch seine Schönheit bewundern. Wie prächtig schwingen die Linien in der Mitte des Schiffes aus und vereinigen sich dann in dem stolzen Steven! Von keiner Seite wird der geschmeidige Linienfluß durch irgendeine Härte gestört.

Vorder- und Hintersteven sind mit Schnitzereien geschmückt. Die zum Schiffsschnabel aufsteigenden Planken tragen in flachem Relief geschnitzte Bänder. Aus der Nähe betrachtet, zeigen sie die ganze Wildheit des nordischen Ornamentes, ineinander verknäulte Tiere, bald mit kräftigen, schwellenden, bald mit fadendünnen Leibern und Gliedern. Aber die Schnitzerei bleibt noch durchaus in einer Ebene; der Grund schimmert in geringer Tiefe als ruhige Fläche durch die Schlingungen des Ornamentes hindurch. Da das ganze Schnitzwerk in die beiden

festen Grenzlinien der Streifen gebannt ist, entsteht im ganzen kein Eindruck von Unruhe, sondern von vornehmem Reichtum.

Über und über ist der Kasten des beigegebenen Wagens beschnitzt. Das altertümliche Band- und Schlingwerk wird von figürlichen Szenen unterbrochen. Aber auch sie sind mehr Muster als Darstellung. Die einzelne Gestalt ist nicht abgeschriebene Natur, sondern Erzeugnis einer eigenwilligen Phantasie. So wird auch die Figurenszene zum Linienstrudel, der schwer für unser ungeübtes Auge zu entziffern ist und darum voller Geheimnisse bleibt. Die Träger des Wagenkastens, die Eckpfosten der Schlittenkästen und die meist prächtig verzierten Ansatzstücke für die Schlittendeichseln zeigen als besonderen Schmuck vollplastische Köpfe von Tieren und Menschen. Auch sie kennen keine Naturnähe; der Schnitzer arbeitet an einer Aufgabe, die ihm noch wenig vertraut ist, und darum wirken diese Köpfe mehr als Skizzen, denn als fertige Werke. Aber sie sind doch voller dämonischen Lebens.

Der Schmuck der Schlitten (Abb. 41) ist von verschiedener Art. Das in feste Grenzen eingefangene Tierornament kommt neben einem viel strengeren Bandornament vor, das in gleichmäßigen, geometrischen Figuren die Fläche überzieht. Hier mag eine Anregung aus dem Süden vorliegen, doch wird sie von den nordischen Schnitzern sehr bald umgewandelt: die Grundfläche, die das neue Ornament trägt, wird aufgelöst in Flechtwerk, dann wird die neue Grundfläche auch zerstört, und so liegen drei Schichten Flecht- und Bandwerk übereinander. Es entsteht abermals ein sinnverwirrender Reichtum, der durch eingeschlagene, verzinnte Nägel noch verstärkt wird (Abb. 42).

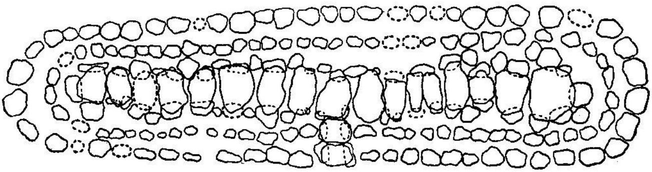
Die Kunstwerke des Osebergfundes sind in ihrer Erscheinung nicht einheitlich. Wir können verschiedene Künstlerhände unterscheiden, wir erfassen darüber hinaus verschiedene Künstlergenerationen, verschiedene „Stile". Das zeigen am besten die

fünf Tierkopfpfosten, die man im Osebergschiff fand. Welchem Zwecke sie dienten, ist bisher noch nicht bekannt. Der Hals der Pfosten zeigt meist reichen plastischen Schmuck und endet in einem phantastischen Tierkopf. Es soll ein wildes Untier sein — aber es fehlt das Vorbild, und so entstehen ins Bestialische gesteigerte Hundsköpfe mit weit aufgerissenem Rachen und fletschenden Zähnen. Der eine Tierpfosten (Abb. 43) ist völlig von Bandwerk umflochten und übersät mit weißen Sternchen, das sind verzinnte Nagelkuppen. Die Augen bestehen aus Metallblättchen mit aufgesetzten blauen Steinen. Auch die Hauer sind mit dreieckigen Metallplatten beschlagen. Der Tierkopf Abb. 44 bildet dazu einen starken Gegensatz. Der größte Teil des Halses ist glatt. Unten umschließt ihn eine Art Halsband, durch dessen quadratische Gitterung sich die Haut des Halses gewissermaßen leicht durchdrückt. Der Kopf ist mit feiner Bänderung überzogen, und vorn ist die Haut schachbrettartig gemustert. Die Schnauze selbst ist ein Stück schärfster Naturbeobachtung; man denkt bei den geblähten Nüstern sofort an eine Dogge. Diese Zurückhaltung und Strenge in der Ausführung kommt im Osebergfund nur einmal vor. Man nennt darum den Schnitzer den akademischen oder klassischen Meister.

Ihren Höhepunkt erreicht die Schnitzkunst des Osebergfundes in dem letzten Tierpfosten (Abb. 45). Er scheint völlig aus Tierleibern geflochten zu sein. Nicht wie bei dem einen Schlittenkasten liegen einzelne Schichten von Flechtwerk hintereinander, sondern aus dunkler Tiefe tauchen die Schlangenleiber hervor, winden sich durcheinander und glotzen uns schließlich aus seltsam tier- oder menschenähnlichen Gesichtern an. Die verwirrende Fülle wird aber gebändigt durch diese Tierleiber selbst. In der äußersten Schicht krümmen sie sich zu ovalen Rahmen, die, regelmäßig aneinandergereiht, diese Tierknäuel zu einem Ganzen festigen. Die Körper sind sorgfältig mit kleinen Mustern

überzogen, so daß ein Werk von quirlender, flimmernder Pracht entsteht. Mit Recht nennt man darum diesen Künstler den barocken Meister des Osebergschiffes.

Das Kunstgewerbe war während des nordischen Altertums die beherrschende Kunstübung; Malerei und Plastik standen ganz in seinem Dienst und brachten es nicht zu eigenen Leistungen. Welche Rolle spielte nun die Baukunst? Die ältesten uns erhaltenen Bauwerke des Nordens sind die Hünengräber der jüngeren Steinzeit. Die nordischen Bauern errichteten sie aus Findlingsblöcken, dem einzigen Baustein, der im Lehm- und Sandboden der Tiefländer um die westliche Ostsee vorkommt.



Hünengrab von Thuine, Prov. Hannover (33 m lang)

Die Anordnung der Steine zeugt von Verständnis für die Gesetze der Baukunst. Auch sind die Wände der Grabkammern oft durch Bearbeitung der nach innen gerichteten Blockflächen und durch Trockenmauerwerk so regelmäßig als möglich gestaltet; selbst Lehm-, Holz- oder Fachwerkauskleidung des Grabraumes sind wahrscheinlich vorhanden gewesen. Im übrigen erschöpfte sich die nordische Baukunst lange Zeit im Hausbau, und bei ihm war die zweckmäßige Gestaltung die Hauptsache. Ob das Haus auch künstlerischen Schmuck erhielt, wissen wir nicht. Denn Mitteleuropa und die nordischen Länder waren während der Bronze- und Eisenzeit Waldland, und Holz war in jener Zeit der gegebene Baustoff. Bei seiner Vergänglichkeit sind die Überreste des Hausbaus bis weit in die geschichtliche Zeit hinein recht bescheiden; über

künstlerische Gestaltung sagen sie nichts aus. Erst nach der Völkerwanderungszeit erfahren wir Genaueres von dem Holzbau, und zwar durch schriftliche Überlieferung. Aus der germanischen Dichtung lernen wir die langgestreckte Königshalle mit ihrem von einer Doppelreihe von Stützen getragenen Dach kennen. Stützen und Wände, Giebel und Tor waren reich geschmückt. Die ersten Kirchenbauten auf germanischem Boden bestanden meist aus Holz; manchem Steinbau, so dem Straßburger Münster, ging eine Holzkirche voraus. Wie sie aussahen, wissen wir leider nicht. Der Wohnbau muß in der Merowinger- und Karolingerzeit in einigen Teilen Deutschlands auf beachtlicher Höhe gestanden haben. Begeistert spricht sich über die Holzbauten der rheinischen Städte der fränkische Bischof Venantius Fortunatus in seinen um 560 n. Chr. geschriebenen Versen aus:

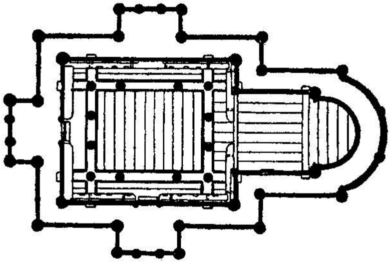
Cede parum paries, lapidoso structe metallo,
Artificis merito praefero ligna tibi.
Aethera mole sua tabulata palatia pulsant,
Quo neque rima patet consolidante manu.
Quidquid saxa sablo, calces, argilla tuentur,
Singula silva favens aedificavit opus.
Altiori innititur, quadrataque porticus ambit,
Et sculpturata lusit in arte faber.

Weg mit euch, mit den Wänden von Quadersteinen! Viel höher
Scheint mir ein meisterlich Werk, hier der gezimmerte Bau.
Schützend verwahren vor Wetter und Wind uns getäfelte Stuben,
Nirgends klaffenden Spalt duldet des Zimmermanns Hand.
Sonst nur gewähren uns Schutz das Gestein und der Mörtel zusammen,
Hier aber bietet ihn uns freundlich der heimische Wald.
Luftig umziehen den Bau ins Gevierte die stattlichen Lauben;
Reich von des Meisters Hand, spielend und künstlich geschnitzt.
(Übertragung nach A. Haupt.)

Zu hoher Vollkommenheit entwickelte sich auf deutschem Boden eine besondere Art des Holzbaues, nämlich der Fachwerkbau. Wir können uns aus Hessen- und Frankenland die reizvollen bäuerlichen und städtischen Fachwerkbauten gar nicht

wegdenken. Das Fachwerk aber ist seit alter Zeit im Brauch; findet man doch eine Andeutung von Fachwerk bereits auf einigen westgermanischen Hausurnen der frühen Eisenzeit. Auch die unvergeßlich schönen Holzhäuser der Städte des Harzvorlandes und Wesergebietes, mit ihrem eigenartigen Aufbau und dem seltsam reichen Zierwerk sind letzte Glieder einer langen Entwicklung, die in ihren Wurzeln ohne Zweifel bis in germanisches Altertum reicht.

Von der Höhe germanischer Holzbaukunst zeugen auch die Stabkirchen Norwegens. Sie stammen aus dem 11. bis



Grundriß der Stabkirche in Borgund

13. Jahrhundert. Ihr Grundriß ist völlig verschieden von dem der meisten gleichzeitigen deutschen oder französischen Kirchen. Unter dem Fußboden des Bauwerkes liegen vier mächtige Schwellen, die sich in den Ecken rechtwinklig schneiden. In diesen Schnittpunkten sind vier Holzmasten errichtet, die das Dach tragen. Zur Unterstützung erhält jeder Hauptmast zwei Nebenmasten, die links und rechts von ihm im gleichen Abstand auf den Schwellen aufgestellt werden. Man nennt daher diese Stabkirchen auch Zwölfmastenkirchen. Da der Grundriß meist ein breites Rechteck ist, können wohl vier von den Masten gleichweit voneinander entfernt in einer Reihe stehen, wie zum Beispiel

an der Schmalseite der Kirche von Borgund, aber an ihrer Längsseite ist dann der Abstand zwischen den beiden Nebenmasten größer. Die Masten sind also ganz anders angeordnet als die Säulen der südlichen Basilika. Alle anderen wichtigen Stützen sind aufgestellte Pfosten. Die Holzwände zwischen ihnen tragen nichts, sondern sind reine Füllung. Der Hauptraum ist ein rechteckiger Saal mit einem gleichbreiten allseitigen Umgang. An einer Schmalseite ist der Chor angebaut. Er verschmilzt in der ältesten Zeit nicht mit dem Hauptraum, weil zwei Masten den Blick nach dem Altar zu versperren. Die einzelnen Masten sind gewöhnlich durch Halbkreisbogen miteinander verbunden, in Gol sind sie außerdem durch Querhölzer und Andreaskreuze verstrebt, so daß eine umlaufende Galerie entsteht. Auf den Masten stehen oben die Dachsparren auf. Den Übergang von der Stütze zum Bogen bilden in Urnes schöne Würfelkapitelle. Sind diese aus dem südlichen Steinbau übernommen oder haben wir es mit einer Form der heimischen Holzbaukunst zu tun? Wenn sich auch der Ursprung des Würfelkapitells aus der Zimmermannskunst noch nicht beweisen läßt, so gewinnt diese Annahme durch die Stabkirchen an Wahrscheinlichkeit. In manchen Teilen, wie der Galerie über den Bogen, den Diensten, die die Dachsparren tragen und der reichen Verstrebung sind bereits gewisse Konstruktionsgedanken der gotischen Baukunst vorweggenommen.

Die Außenansicht einer Stabkirche (Abb. 46) beherrschen die sich übereinandertürmenden Giebel und Dächer. Unter sie duckt sich ein niedriger, nach außen offener Umgang. In einzelnen Stufen schwingen sich die Umrißlinien dieser nordischen Zentralbauten zur Spitze des Dachreiters auf, phantastisch unterbrochen durch die auf den Giebeln befestigten Drachenköpfe. Das ganze Bauwerk verschmilzt durch den einen Baustoff Schindeldach und Holzwand zu untrennbarer Einheit.

Holzschnitzerei ließ sich an vielen Stellen anbringen, am meisten reizten aber dazu die Eingangstüren. Das aus einer älteren Stabkirche übernommene Tor von Urnes (Abb. 47) zeigt das nordische Tierornament noch in seiner frischen ursprünglichen Art. Das Schnitzwerk der späteren Türumrandungen wird mehr und mehr verfeinert; es wird regelmäßig verteilt und geordnet, und die Bandverzierungen werden südlichem Rankenwerk oft recht ähnlich. Auch der Grundriß der Kirchen wird immer mehr dem der Basilika angenähert; doch geschieht das nicht aus Neigung zu dieser Bauform, sondern nach dem Willen der christlichen Kirche.

Viel früher schon war bei den Südgermanen die arteigene Kunstentwicklung unterbrochen worden. Durch die Karolingische Renaissance wird die unveränderte spätantike Kunst zur Hofkunst erhoben. Staat und Kirche bestimmen, was als schön zu gelten hat. Die germanische Kunst aber stirbt nicht ab, sie führt, eine Stufe tiefer, als Volkskunst ein bescheidenes Dasein. Ihre Zierweisen bleiben bei Bauern und Handwerkern unvergessen und leben als Schmuck an Geräten und Möbeln, als Muster in Weberei und Stickerei, im bäuerlichen Hausbau weiter. Von da aus dringt germanisches Formempfinden immer wieder in die hohe Kunst ein.

*

Zeittafel für Mitteleuropa

(Die Zeitangaben schwanken noch beträchtlich, da sie meistens auf Schätzungen beruhen. Besonders unsicher sind natürlich die Zeitangaben für die ältere Steinzeit.)

Etwa 200000—10000 v. Chr.: Ältere Steinzeit. Zeit der zurechtgeschlagenen, aber ungeschliffenen Steinwerkzeuge. Aus dem jüngsten Abschnitt der Altsteinzeit das Renntier von Thaingen.

Etwa 10000—4000 v. Chr.: Mittlere Steinzeit. Feuerstein-Kleingeräte. Anfänge der Töpferei.

Etwa 4000—2000 v. Chr.: Jüngere Steinzeit. Zeit der geschliffenen und polierten Steingeräte. Blütezeit der Keramik.

Etwa 2000—800 v. Chr. (in Nordeuropa etwa 1900—650 v. Chr.): Bronzezeit.

Etwa 800 bis Christi Geburt: Vorgeschichtliche Eisenzeit. 800—500 v. Chr.: Jüngere Hallstattkultur; 500 bis Christi Geburt: La-Tene-Kultur.

Von Christi Geburt bis etwa 900 nach Chr.: Frühgeschichtliche Zeit.

Verzeichnis der Abbildungen

23. Scheibenfibel aus dem Fürstengrab von Wittislingen. Aufnahme: Bayerisches National-Museum, München
24. Spangenfibel aus dem Fürstengrab von Wittislingen. Aufnahme: Bayerisches Nationalmuseum, München
25. Eisenschnalle, silbertauschiert. Aufnahme: Kunsthistorisches Seminar, Marburg
26. Schwert aus Flonheim in Hessen. – Silberbeschlagene Schwertscheide aus Gutenstein a. d. Donau. Aufnahmen: Staatliches Museum für Vor- und Frühgeschichte, Berlin
27. Teil der Schwertscheide von Gutenstein a. d. Donau. Aufnahme: Staatliches Museum für Vor- und Frühgeschichte, Berlin
28. Vogelkopf aus Oberflacht. – Bronzezierscheiben aus Murr und Fützen. Aufnahmen: Altertümersammlung Württembergische Landeskunstsammlungen, Stuttgart
29. Tassilo-Kelch aus dem Kloster Kremsmünster in Österreich. Aufnahme: Residenzmuseum, München
30. Schwertortband aus Nydam in Schleswig. Aufnahme: Schleswig-Holsteinisches Museum vorgeschichtlicher Altertümer, Kiel
31. Goldener Halskragen aus Westergötland, Schweden – Spange aus Närike, Schweden. Aufnahmen: Statens Historiska Museum, Stockholm
32. Schildbuckel von Wendel, Schweden. Aufnahme: Statens Historiska Museum, Stockholm
33. Helm von Valsgärde, Schweden. Aufnahme: Statens Historiska Museum, Stockholm
34. Kummetbügel aus Dänemark. Aufnahme: Nationalmuseum, Kopenhagen
35. Goldsporn der Wikingerzeit von Röd (Norwegen). Aufnahme: Universitetets Oldsaksamling, Oslo
36. Goldfibel von der Insel Hiddensee. Aufnahme: Staatl. Bildstelle, Berlin
37. Goldring und Goldkette aus dem Fund von Hiddensee. Aufnahme: Staatl. Bildstelle, Berlin
38. Sogenanntes Schatzkästlein der heiligen Kunigunde. Aufnahme: Bayerisches Nationalmuseum, München
39. Sogenanntes Schatzkästlein der heiligen Kunigunde, Ansicht des Deckels. Aufnahme: Bayerisches Nationalmuseum, München
40. Das Osebergschiff. Aufnahme: Universitetets Oldsaksamling, Oslo
41. Ein Schlitten aus dem Osebergschiff. Aufnahme: Universitetets Oldsaksamling, Oslo
42. Ansatzstück einer Schlittendeichsel aus dem Osebergfund. Aufnahme: Universitetets Oldsaksamling, Oslo
43. Tierkopfpfosten des Osebergschiffes. Aufnahme: Universitetets Oldsaksamling, Oslo
44. „Akademischer" Tierkopfpfosten des Osebergschiffes. Aufnahme: Universitetets Oldsaksamling, Oslo
45. Teilstück vom „barocken" Tierkopfpfosten des Osebergschiffes. Aufnahme: Universitetets Oldsaksamling, Oslo
46. Stabkirche aus Gol in Norwegen. Aufnahme: O. Vaering, Oslo
47. Holzschnitzereien am Tor der norwegischen Stabkirche von Urnes. Aus Mohrmann und Eichwede: Germanische Frühkunst

Im Text: Vier Karten der jungsteinzeitlichen Kulturkreise. (Nach Wahle, Sprockhoff u. a.)

Die Abbildungen sind auch als Projektionsbilder erhältlich:

Stehfilmstreifen (Bildband)	....	RM. 6.50
Glasbildserie (Diapositive)	....	„ 61.35



Abb. 1. Gefäß der nordischen Tiefstichkeramik aus der Zeit zwischen 3000 und 2500 v. Chr. (Höhe: 24,5 cm), gefunden bei Flötz (Kreis Jerichow).

Das Muster zeigt die Spätstufe der Entwicklung; die reiche Verzierung überzieht den größten Teil des Gefäßkörpers. Am Rand tritt bereits die Umkehrung von Grund und Muster auf.



Abb. 2. Gefäß der Walternienburger Gruppe (Prov. Sachsen, Kreis Jerichow) aus der Zeit zwischen 3000 und 2500 v. Chr. (Höhe: 16 cm).

Das Ornament betont die Gliederung des Gefäßes.

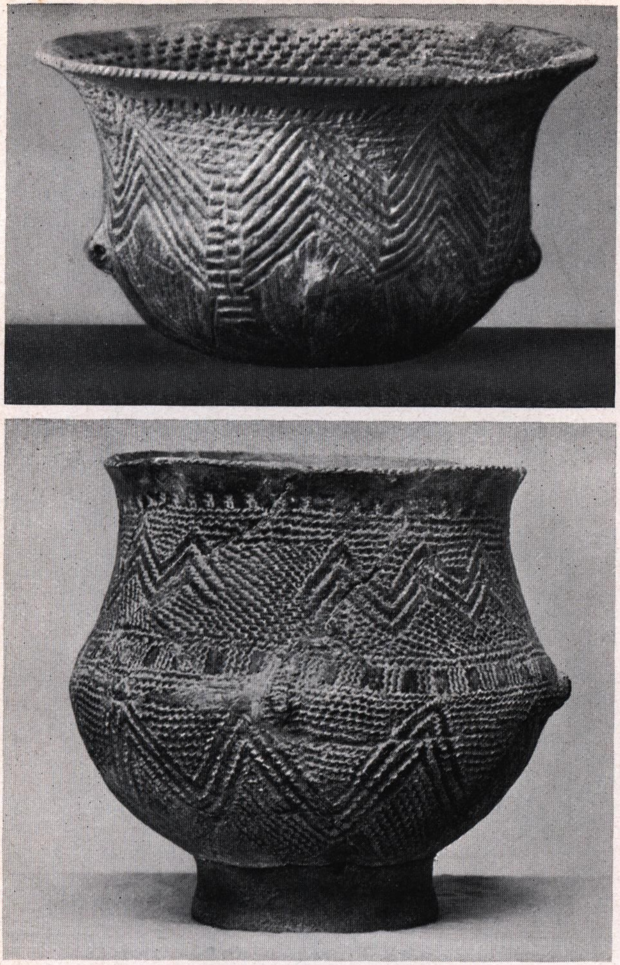


Abb. 3. Gefäße der Rössener Keramik, aus der Zeit zwischen 3000 und 2500 v. Chr. (Höhe des oberen Gefäßes aus Groß-Quenstedt, Kreis Halberstadt: 14,3 cm, des unteren aus Rössen, Kreis Merseburg: 20 cm.)



Abb. 4. Becher der Schnurkeramik aus der Zeit zwischen 3000 und 2500 v. Chr., gefunden bei Langenlonsheim, Rheinprovinz (Höhe: 17 cm).



Abb. 5. Grabgefäße der Schnurkeramik aus der Zeit zwischen 3000 und 2500 v. Chr., gefunden in Hügelgräbern der Halleschen Heide (Höhe der Deckel-Büchse: 17,4 cm).

Die Gefäße für den täglichen Gebrauch waren wesentlich einfacher.

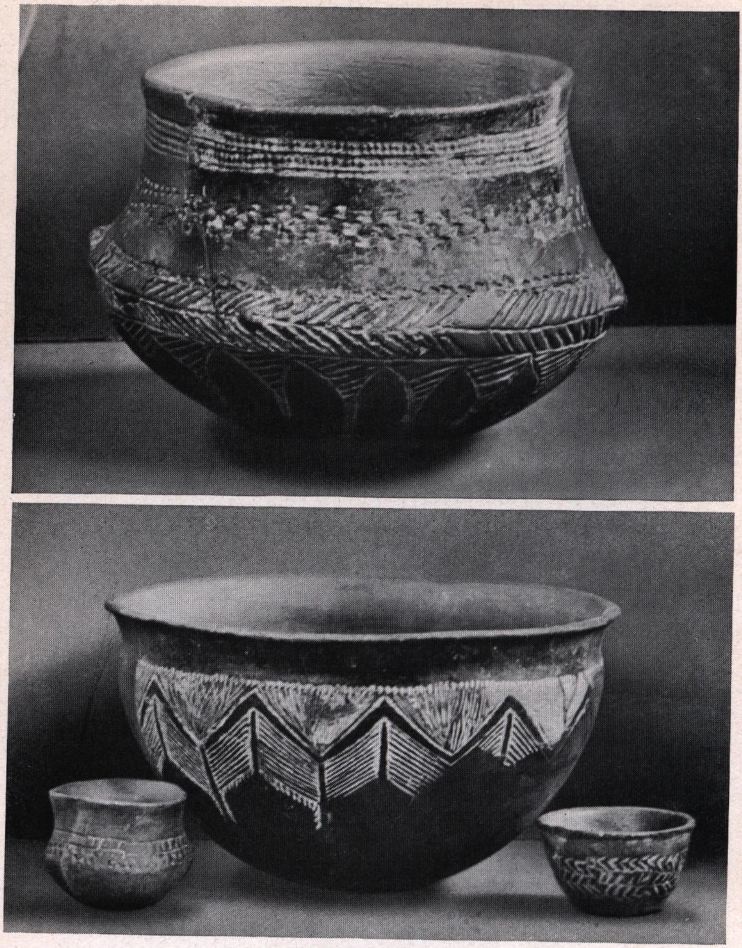


Abb. 6. Gefäße der Hinkelstein-Stichbandkeramik aus der Zeit zwischen 3000 und 2000 v. Chr., gefunden bei Monsheim, Rheinprovinz. Höhe des oberen Gefäßes: 11,5 cm, Höhe des großen unteren Gefäßes: 16 cm.



Abb. 7. Becher der Hinkelstein-Winkelbandkeramik aus der Zeit zwischen 3000 und 2000 v. Chr., gefunden bei Worms, Rheingewanne. Höhe: 16,8 cm.

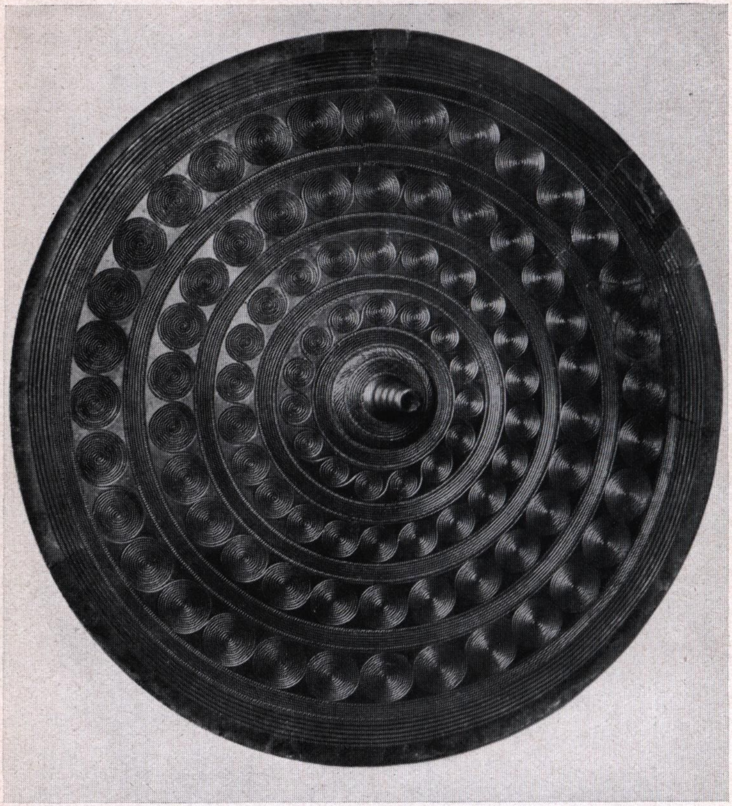


Abb. 8. Gürtelscheibe von Langstrup, Seeland. Bronzezeit, zwischen 1600 und 1400 v. Chr. Durchmesser 28 cm (die größte aller bisher gefundenen Gürtelscheiben).

Die Scheiben wurden gegossen und die Verzierungen dann sorgfältig eingepunzt.



Abb. 9. Boden eines bronzenen Hängebeckens aus dem Moor von Sophienhof (Kreis Demmin in Pommern). Bronzezeit, zwischen 850 und 650 v. Chr. (größter Durchmesser: 24 cm).



Abb. 10. Bronze-Hängebecken von Sophienhof (Kreis Demmin), Seitenansicht.

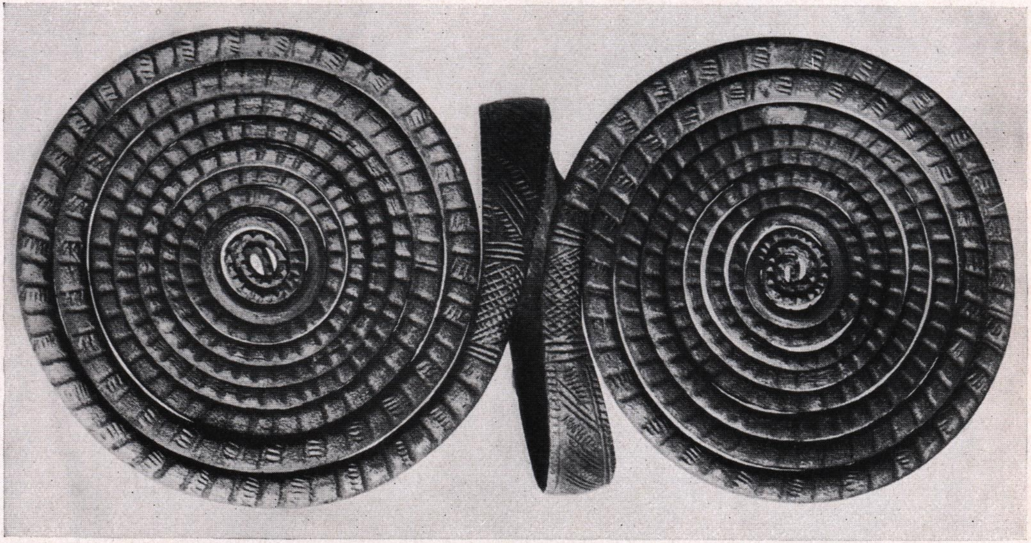


Abb. 11. Bronze-Armreif von Wredenhagen (Mecklenburg) aus der Zeit zwischen 1400 und 1050 v. Chr. (Länge: 21,6 cm).

Die Spiralen sind durch geradlinige Muster verziert.



Abb. 12. Bronze-Wendelring aus Seddin in der Mark Brandenburg. Bronzezeit, zwischen 850 und 650 v. Chr. (Durchmesser: 18 cm). Bei der Herstellung eines Wendelringes wird ein nach beiden Enden sich verjüngender Bronzestab von quadratischem Querschnitt an den Kanten geschärft und abwechselnd nach links und rechts gedreht, „gewunden".

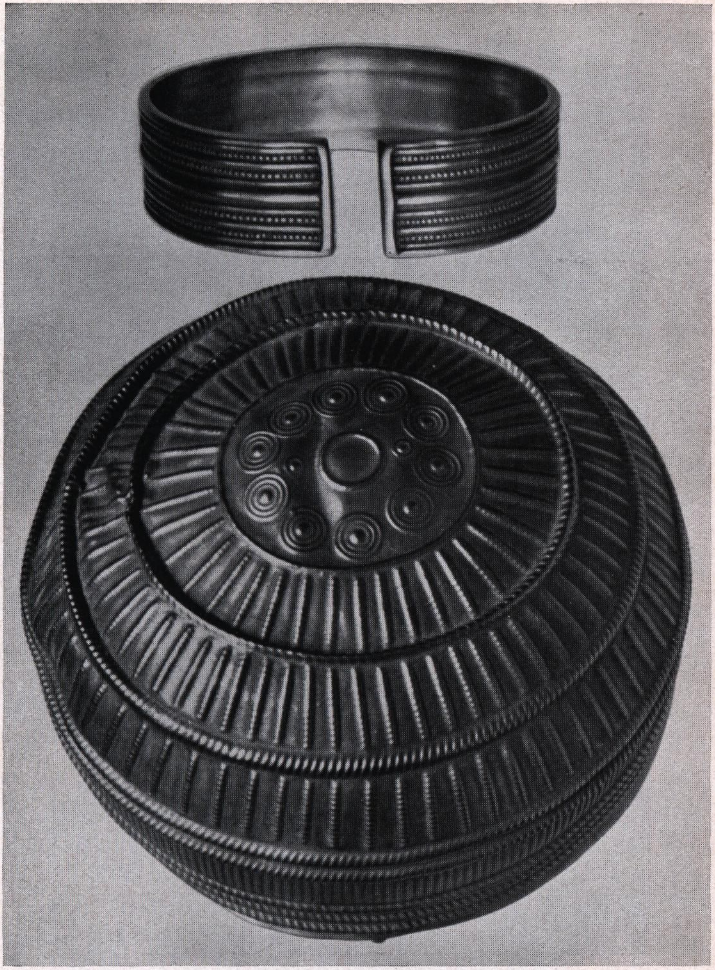


Abb. 13. Goldenes Armband und goldene Schale aus dem Fürstengrab von Gönnebek in Holstein. Bronzezeit, zwischen 1400 und 1050 v. Chr. (Durchmesser der Goldschale: 13 cm, Gewicht: 135 g)

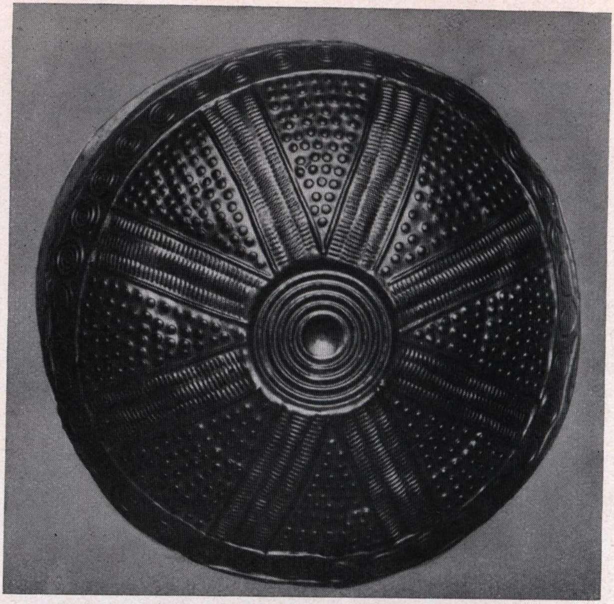




Abb. 14. Zwei goldene Schalen aus dem Schatzfund von Eberswalde in Brandenburg. Bronzezeit, zwischen 1050 und 650 v. Chr. (Durchmesser der oberen Schale: 9 cm, Höhe der unteren Schale: 5,3 cm).



Abb. 15. Goldene Gefäße eines Schatzfundes aus Boeslunde in Dänemark. Bronzezeit, zwischen 1050 und 650 v. Chr.

Die Henkel der beiden Becher sind aus Bronze gegossen und mit dünnem Golddraht umwickelt
Sie enden in streng geformten Pferdeköpfen.

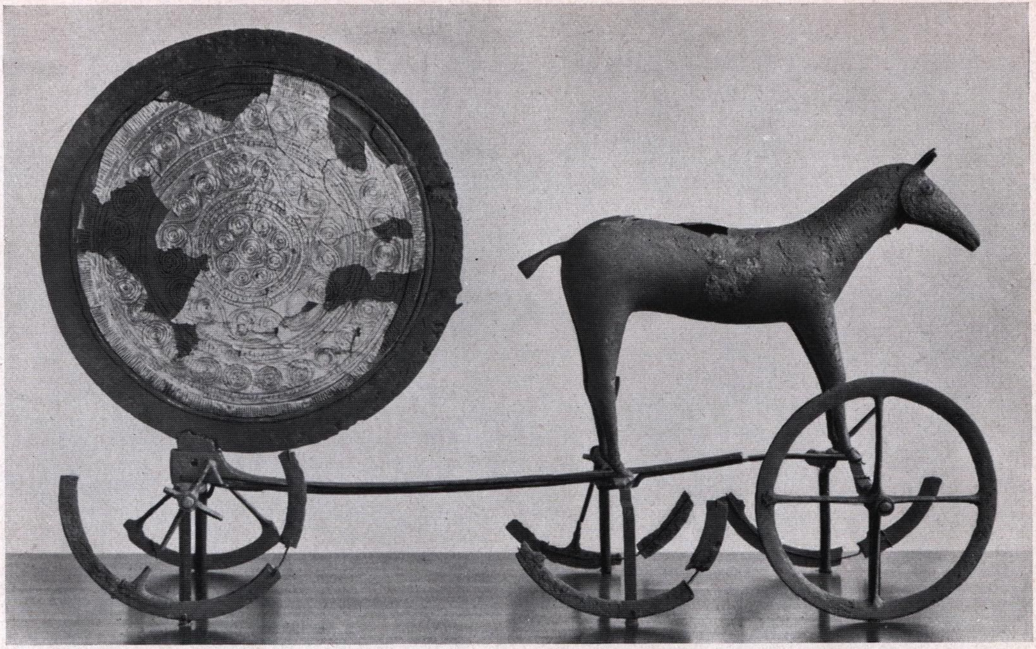
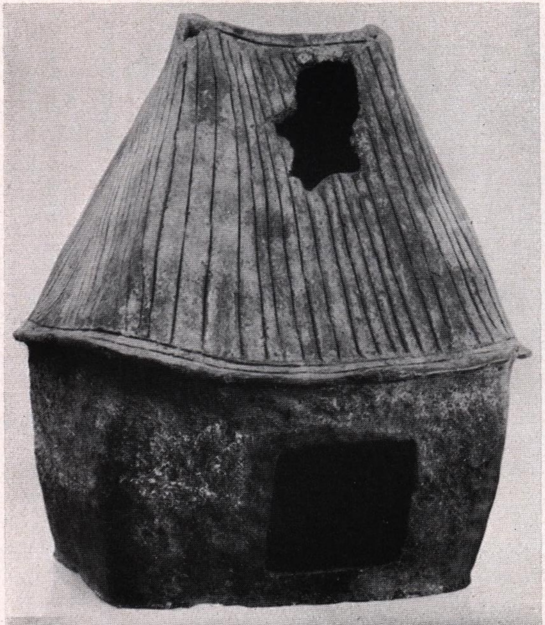


Abb. 16. Der goldene Sonnenwagen von Trundholm auf Seeland
Bronzezeit, zwischen 1600 und 1400 v. Chr. (gesamte Länge: 60 cm).
Wahrscheinlich war der Wagen für den Gebrauch der Priester bestimmt und wurde als Weihegabe zerbrochen im Moor versenkt.



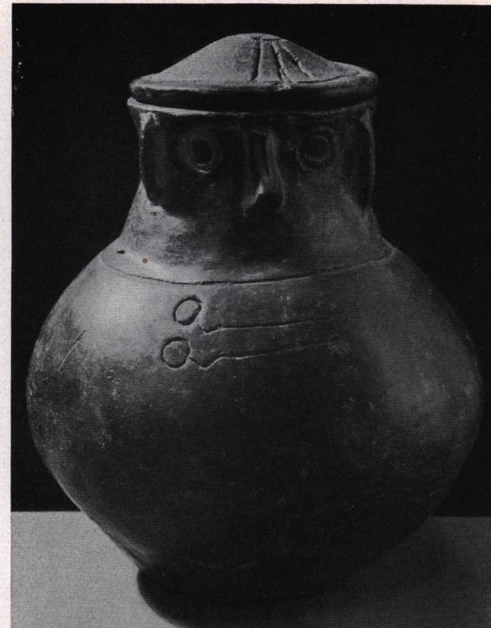


Abb. 17. Westgermanische Hausurne aus Aschersleben (Höhe: 33 cm).

Ostgermanische Gesichtsurne aus Teukum (Höhe: 19 cm).

Die meisten Haus= und Gesichtsurnen gehören der frühen Eisenzeit (800–500 v. Chr.) an.

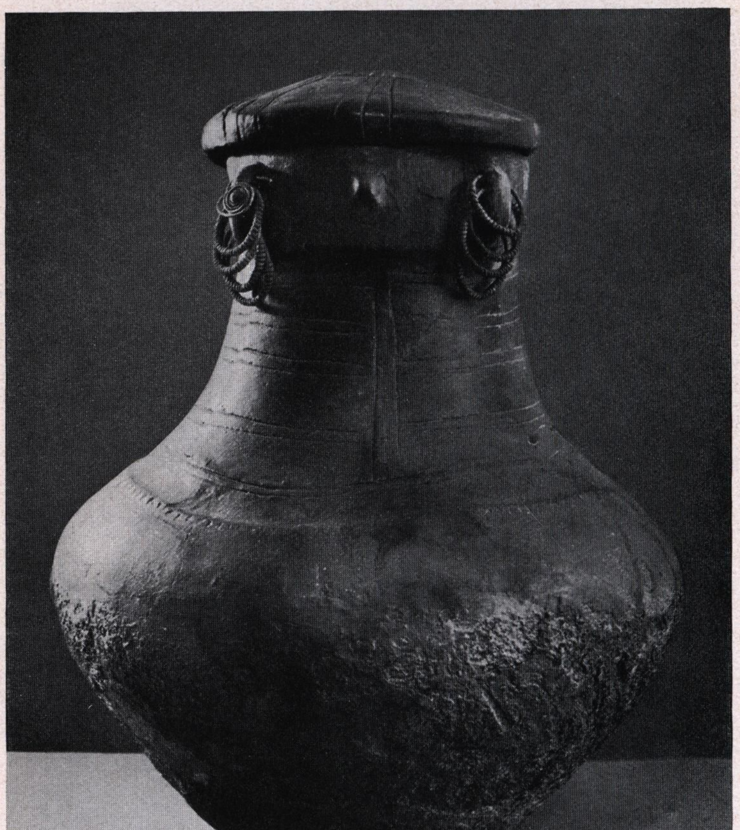


Abb. 18. Ostgermanische Gesichtsurne aus Klein-Borkow in Pommern. (Höhe: 38,6 cm).

Die Ohrringe aus Bronze weisen darauf hin, daß eine Frau dargestellt ist. Der Deckel ist als Mütze geformt, die Ritzungen auf dem Gefäß deuten den Halskragen an.

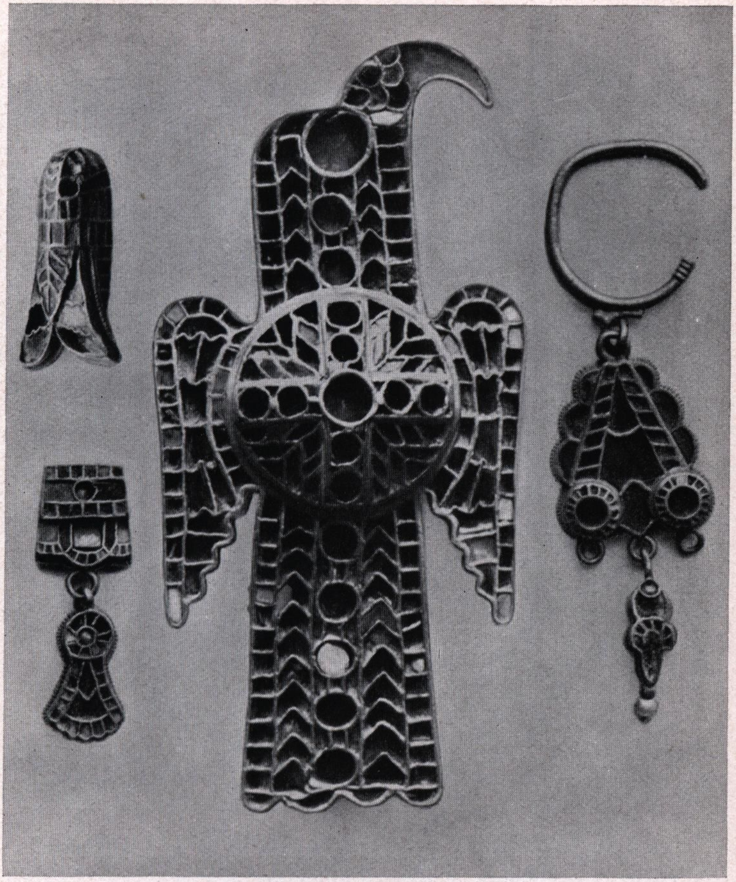


Abb. 19. Ostgotischer Goldschmuck aus dem 5.—6. Jahrh. n. Chr. Angeblich aus einem in der Nähe von Cesena in Oberitalien gefundenen Schatz.

Die Zellen sind mit Almandinen und Perlen ausgelegt, ein großer Teil von ihnen ist herausgefallen. Die Adlerspangen wurden wahrscheinlich paarweise auf der Brust getragen. (Länge der Adlerspange 12 cm)

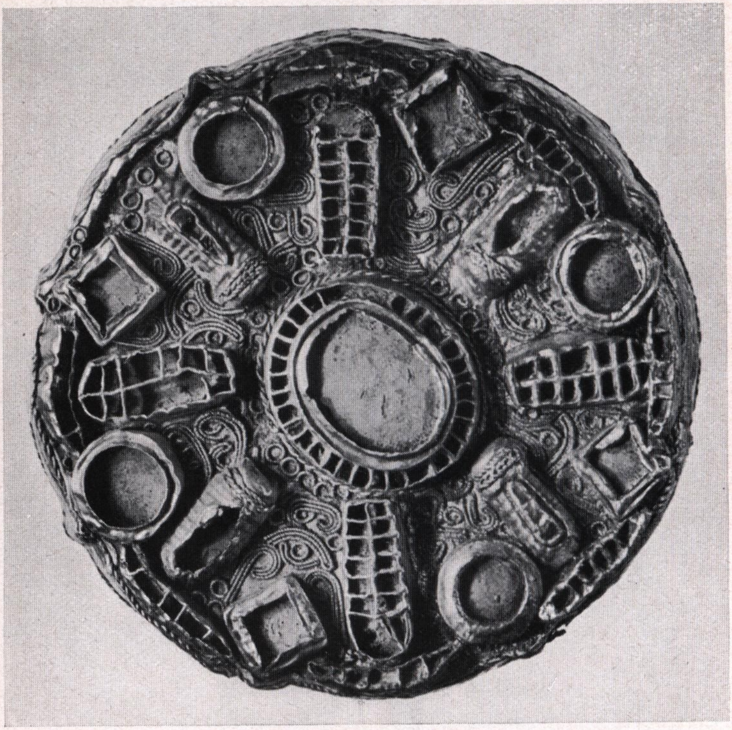


Abb. 20. Goldene Scheibenfibel, gefunden bei Bingen, aus dem 7. Jahrh. n. Chr. (Durchmesser: 8,5 cm).

Die Edel- und Halbedelsteine sind herausgefallen; man erkennt jedoch ihre Fassung. Der glatte Goldgrund wird durch aufgelötete Golddrahtornamente gemustert.

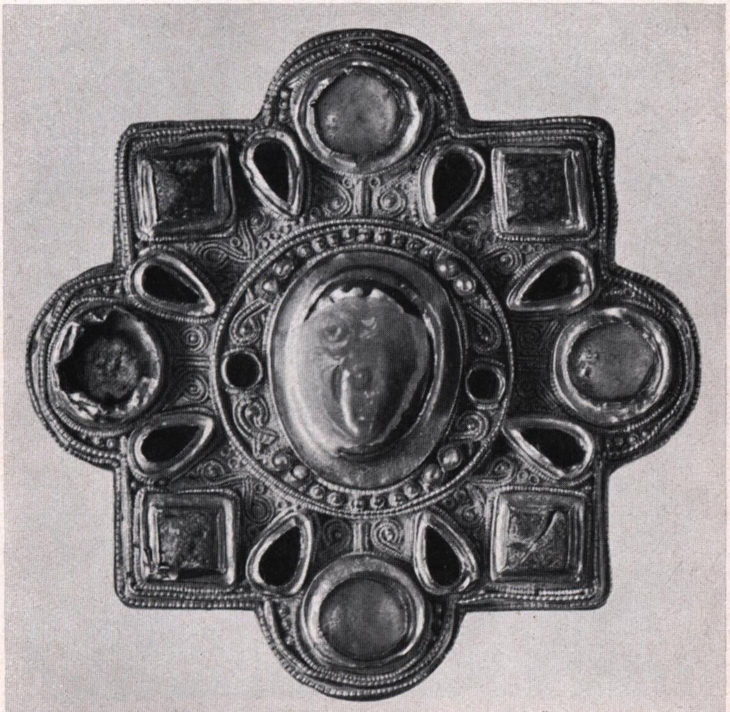


Abb. 21. Goldene Scheibenfibel aus Mölsheim bei Worms aus dem 7. oder 8. Jahrh. n. Chr. (Durchmesser: 8,5 cm).
In der Mitte ist eine antike Gemme eingesetzt.

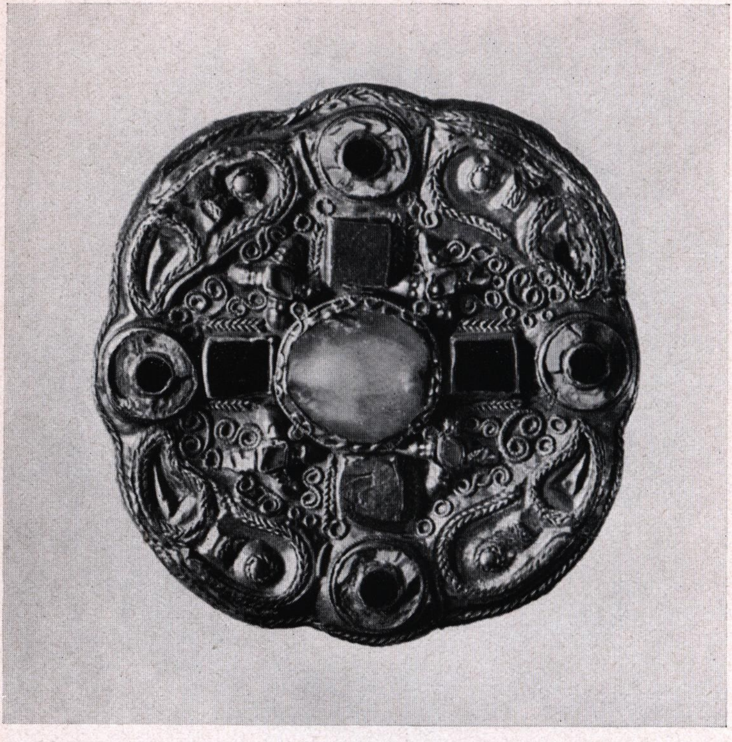


Abb. 22. Goldene Scheibenfibel aus Kettig bei Neuwied aus dem 7. oder 8. Jahrh. n. Chr. (Durchmesser 6,2 cm).

Am Außenrand sind vier getriebene Tierköpfe regelmäßig angeordnet.

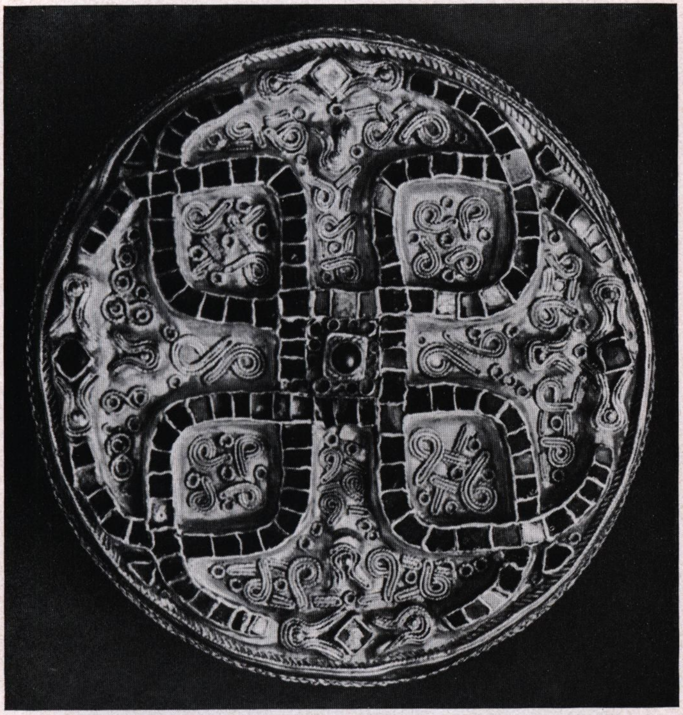


Abb. 23. Scheibenfibel aus dem Fürstengrabe von Wittislingen (bei Lauingen, Schwaben), 7. Jahrh. n. Chr. (Durchmesser: 8 cm).

Die mit Almandinen ausgelegten Zellen bilden vier kunstvoll verschlungene Schlangenkörper. Die Köpfe sind in Filigranarbeit ausgeführt.

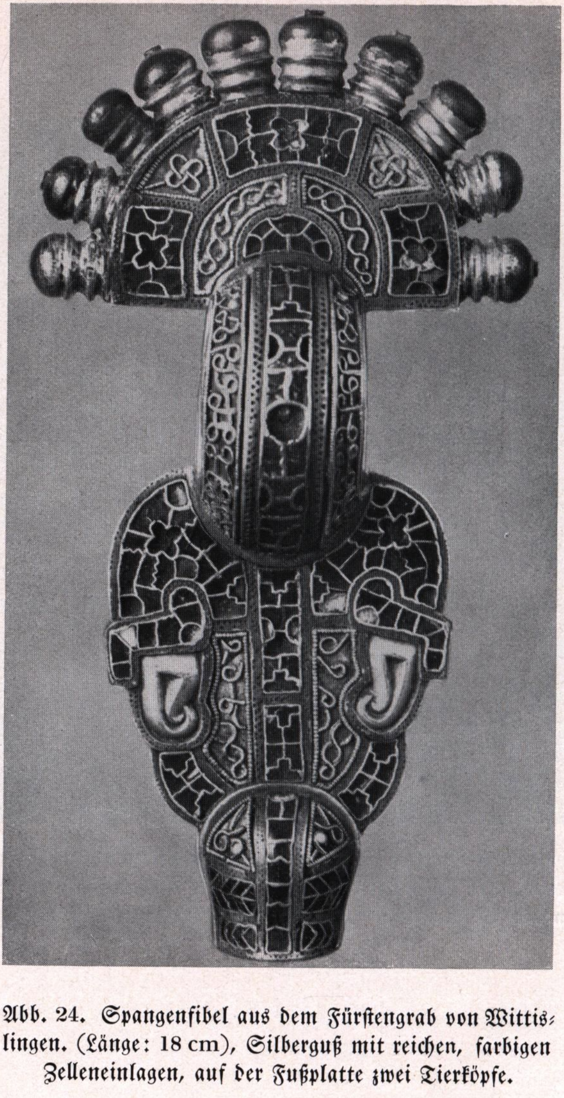


Abb. 24. Spangenfibel aus dem Fürstengrab von Wittislingen. (Länge: 18 cm), Silberguß mit reichen, farbigen Zelleneinlagen, auf der Fußplatte zwei Tierköpfe.

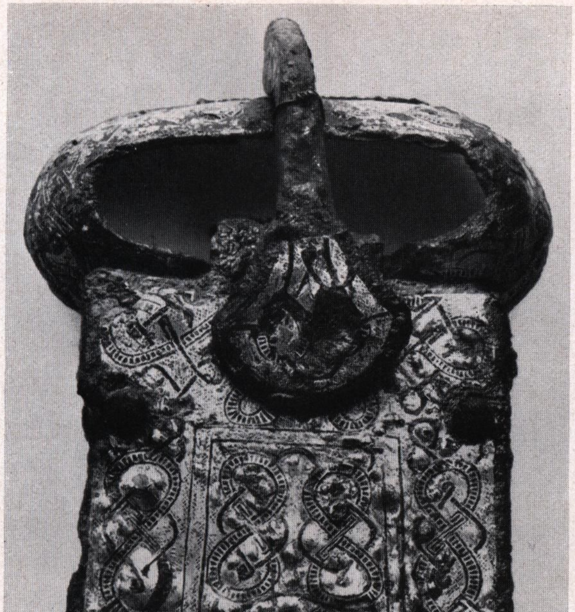


Abb. 25. Eisenschnalle, silbertauschiert, 5.–6. Jahrh. n. Chr.

Abb. 26. Links: Schwert aus Flonheim in Hessen, 5. oder 6. Jahrh. n. Chr. (Breite: 9 cm). Griff vergoldet, Zellenmosaik mit Almandinen
Rechts: Silberbeschlagene Schwertscheide aus Gutenstein a. d. Donau, 7. oder 8. Jahrh. n. Chr. (Breite: 8–9 cm).



Abb. 27. Teil der Schwertscheide von Gutenstein a. d. Donau.
Ein Fabelwesen mit Hundskopf trägt Schwert und Speer.

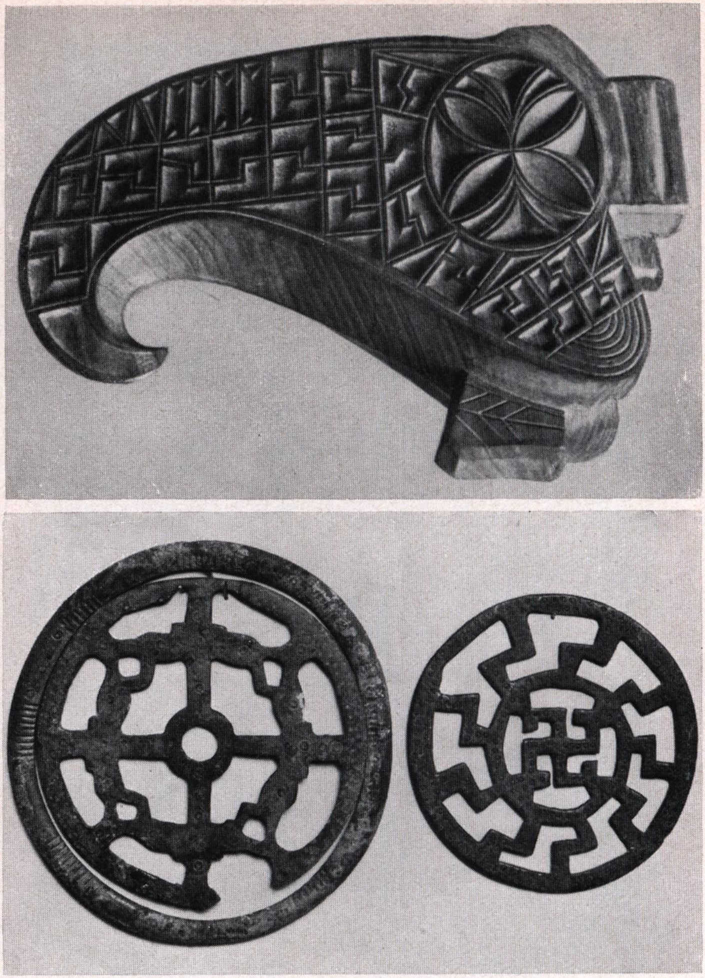


Abb. 28. Oben: Vogelkopf, Kerbschnitzerei aus einem alemannischen Grab, Oberflacht in Württemberg, 6. Jahrh. n. Chr. Nachbildung (Länge: 16,5 cm). — Unten: Bronzezierscheiben aus dem 6.–8. Jahrh. n. Chr., die linke aus Murr, Kr. Marbach a. N. (Durchmesser: 11 cm), die rechte aus Fützen in Baden (Durchmesser: 8 cm).



Abb. 29. Sog. Tassilo-Kelch, dem Kloster Kremsmünster in Österreich 770 von Herzog Tassilo von Bayern geschenkt (Höhe: 26,8 cm).

Kupferguß vergoldet und nielliert. Herstellungsart, Form und Verzierung (Schlingbandwerk) weisen den Kelch der germanischen Volkskunst zu. In den Halbkreisen am oberen Rande Löwen, die ganz in der Art nordischer Tierornamentik dargestellt sind. Die Heiligenbilder in den 9 Ovalfeldern zeigen eine starke Einwirkung der angelsächsischen Buchmalerei.

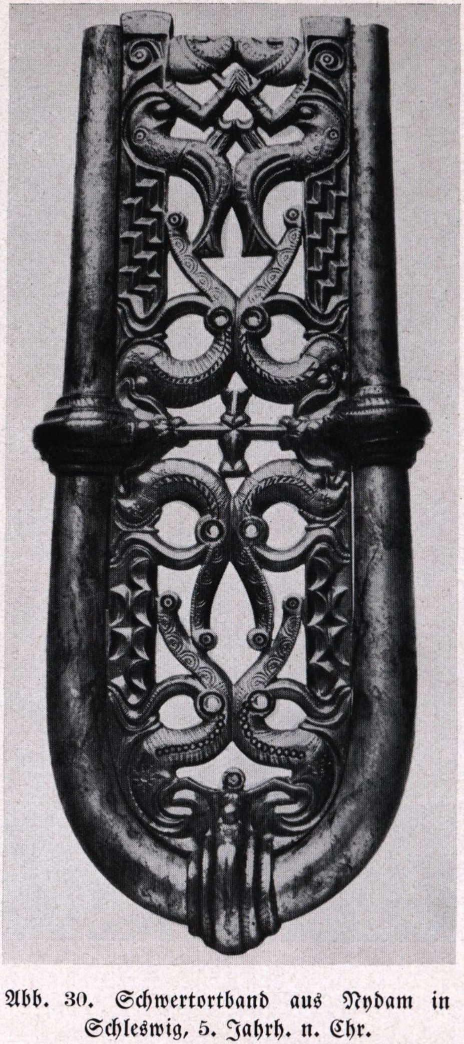


Abb. 30. Schwertortband aus Nydam in Schleswig, 5. Jahrh. n. Chr.

Das Zierwerk befand sich am unteren Ende der Schwertscheide, die Füllung, teilweise in Kerbschnitt, ist golden.





Abb. 31. Links: Goldener Halskragen aus Westergötland, 5. Jahrh. n. Chr. Rechts: Spange aus Närike, Schweden, 6. Jahrh. n. Chr. (Länge: 19,5 cm).

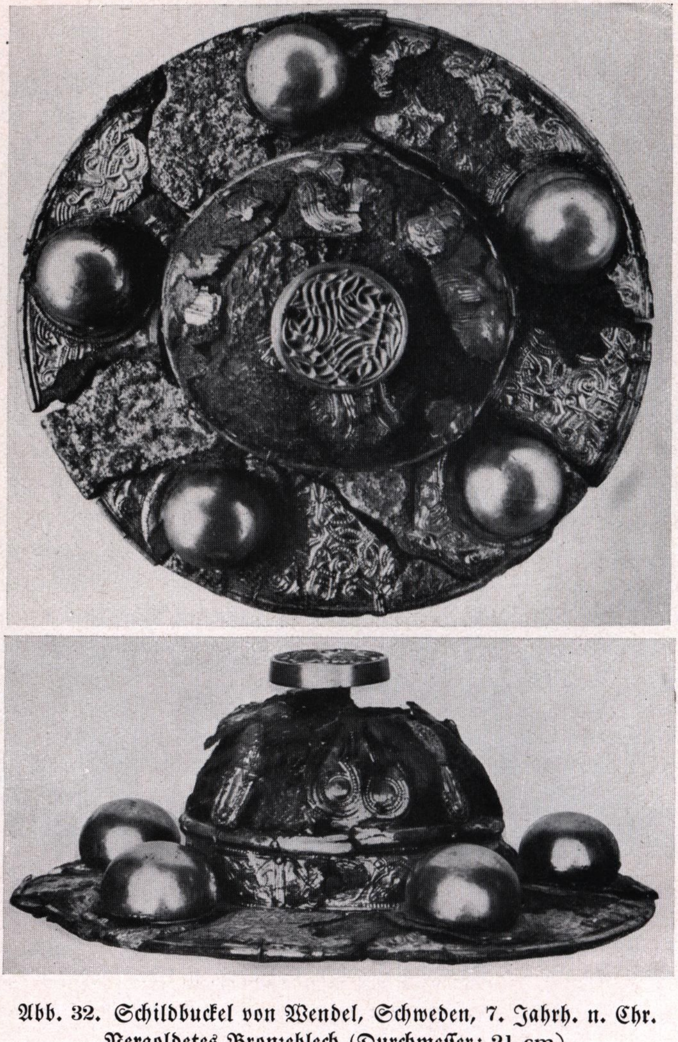


Abb. 32. Schildbuckel von Wendel, Schweden, 7. Jahrh. n. Chr.
Vergoldetes Bronzeblech (Durchmesser: 21 cm).



Abb. 33. Helm von Valsgärde, Schweden, 7. Jahrh. n. Chr.



Abb. 34. Kummetbügel aus Dänemark, um 1000 n. Chr.

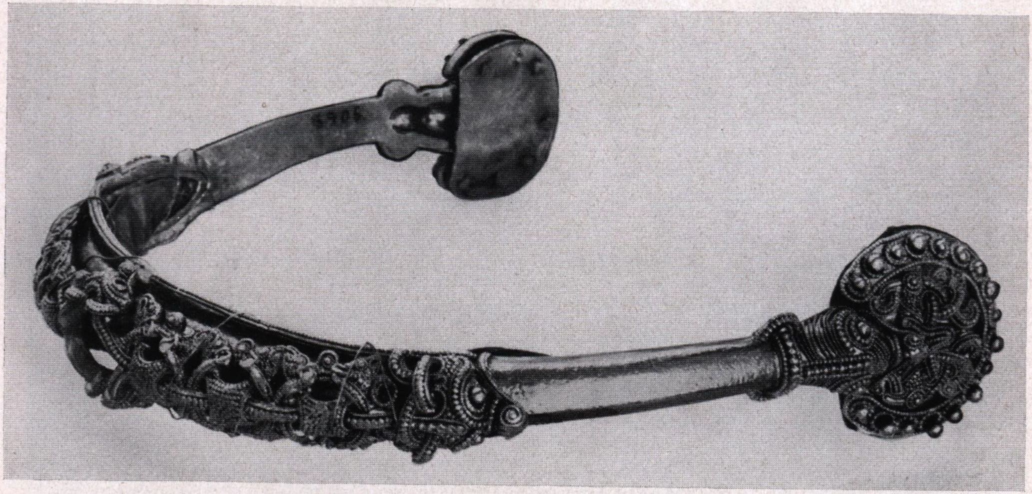


Abb. 35. Goldſporn der Wikingerzeit von Röd (Norwegen) um 1000 n. Chr.

Das Schmuckwerk löſt manche Teile des Sporns völlig auf. Der zugehörige Eiſenſtachel iſt verlorengegangen.



Abb. 36. Goldfibel von der Insel Hiddensee, nahe Rügen, aus dem 10. Jahrh. n. Chr. (Durchmesser: 8 cm).

Beispiel für das „nordische Tiergeriemsel". Das Tierornament umkreist in strenger Anordnung die Mitte, in der nur wenige Steine eingesetzt sind.



Abb. 37. Goldring und Goldkette aus dem Fund von Hiddensee (Durchmesser des goldenen Ringes 14 cm).
Die großen Kettenglieder sind Meisterwerke feiner Durchbruchsarbeit. Der Schmuck der Ösen ist fast bei jedem Kettengliede verschieden gebildet.

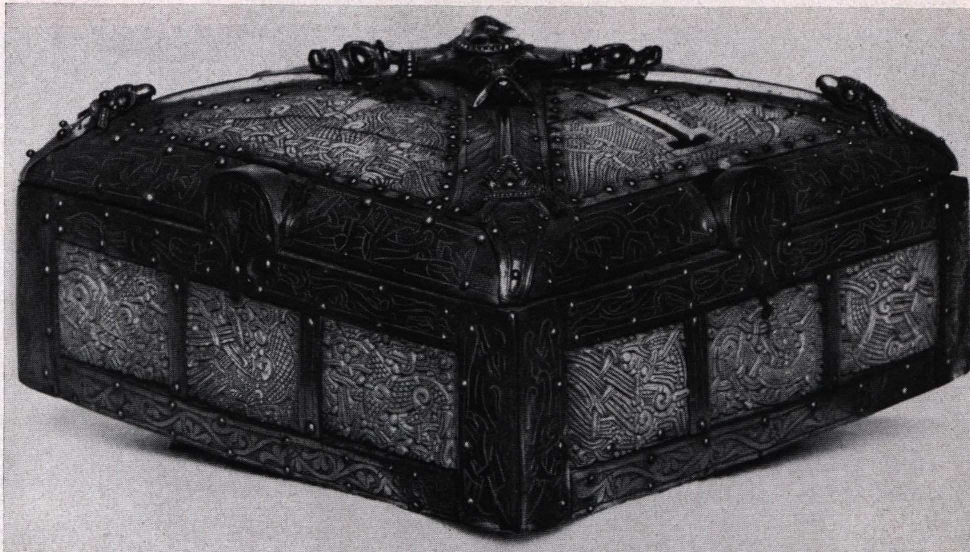


Abb. 38. Sogenanntes Schatzkästlein der hl. Kunigunde, um 1000 n. Chr. (Kantenlänge rund 26 cm).
Es befand sich bis zur Übernahme ins Bayrische Nationalmuseum im Bamberger Domschatz. Nach der einen Ansicht kam das Kästchen als Geschenk der Liutizen 1015 an Heinrich II., der es dem Bamberger Dome stiftete; nach einer anderen Ansicht brachte es Gunnhild, die Tochter Knuts des Großen von Dänemark und Gemahlin Heinrichs III., nach Deutschland; nach einer dritten Annahme ist das Kästchen eine Gabe des Bischofs Askar von Lund an Bischof Otto von Bamberg.

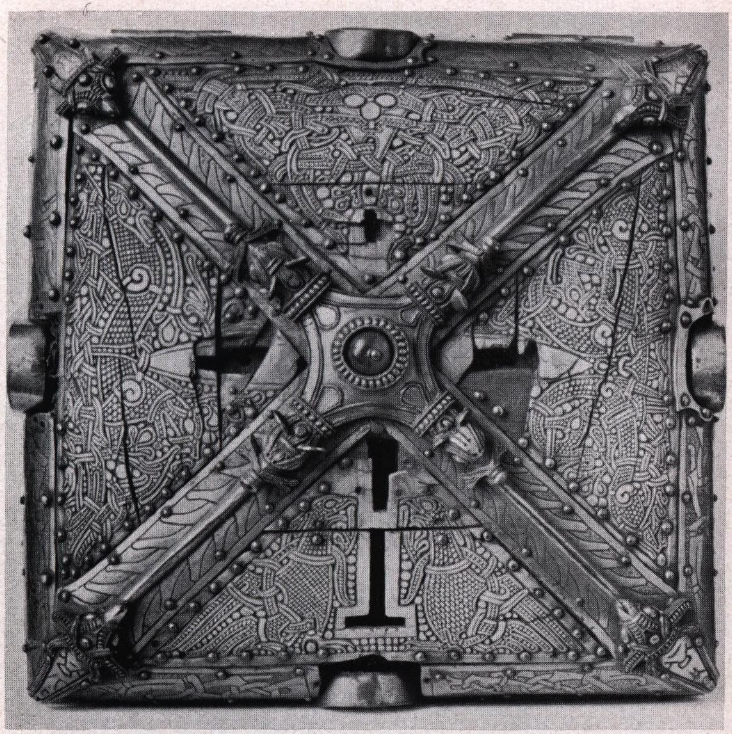


Abb. 39. Sogenanntes Schatzkästlein der hl. Kunigunde, Ansicht des Deckels.

Das Kästchen besteht aus Eichenholz, die gliedernden Leisten und Bänder sind aus vergoldeter Bronze hergestellt, die füllenden Felder fossiles Mammutelfenbein. Auf den Stegen des Deckels sind Köpfe dämonischer Fabelwesen aufgenietet, in den Goldbelag der Leisten Tierornamente und regelmäßige Bandverschlingungen eingeritzt.

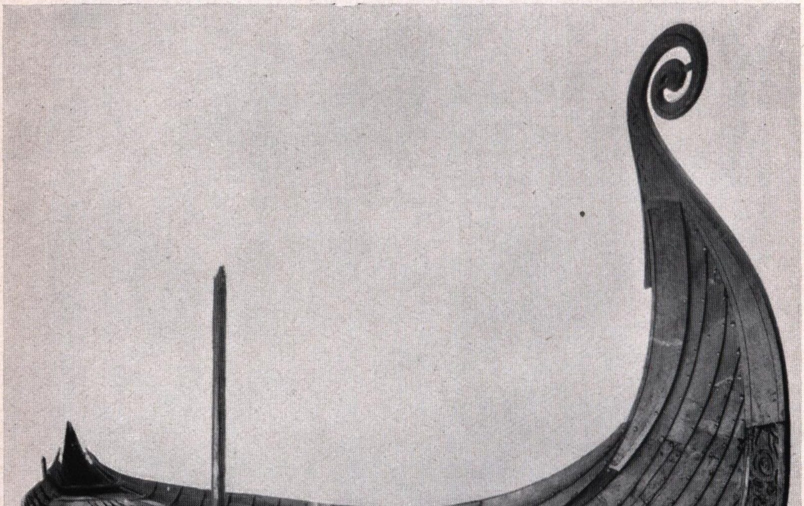


Abb. 40. Das Osebergschiff; Länge von Steven zu Steven 24 m.

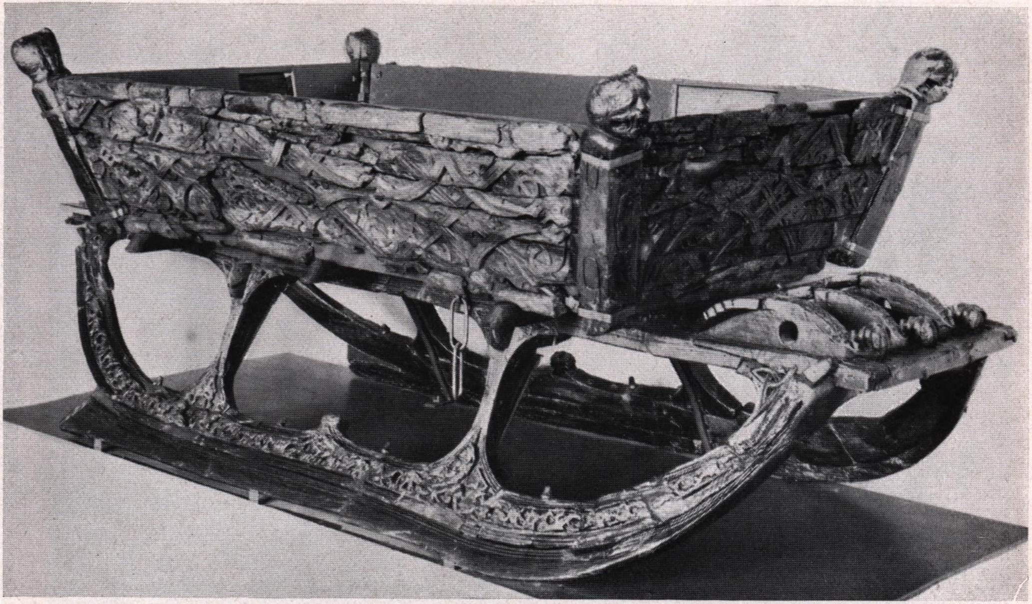


Abb. 41. Ein Schlitten aus dem Osebergfund.

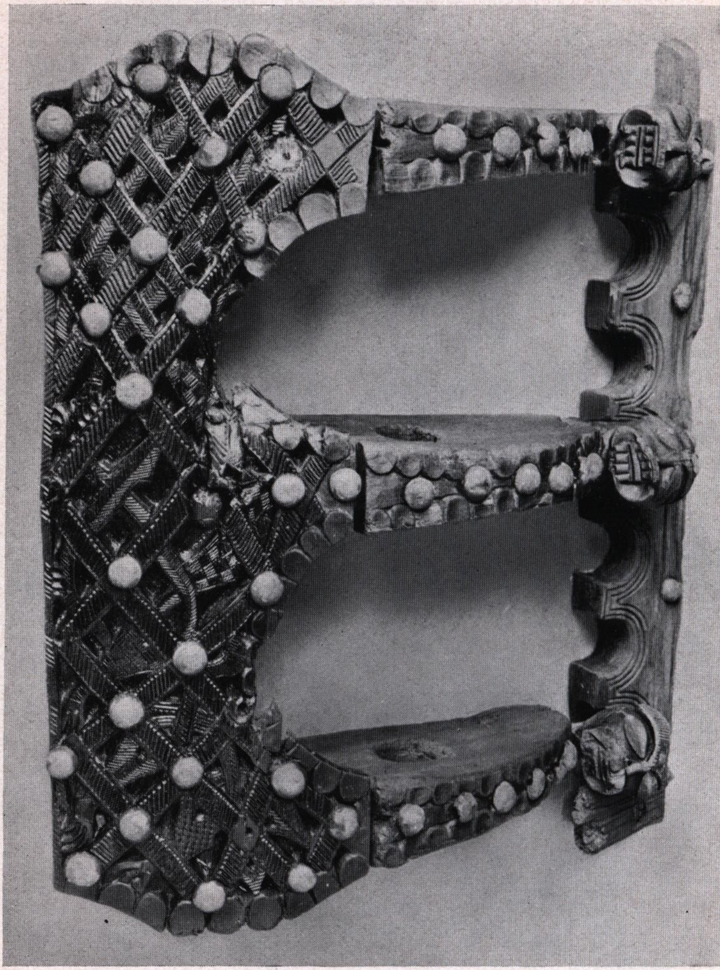


Abb. 42. Ansatzstück einer Schlittendeichsel aus dem Osebergfund.



Abb. 43. Tierkopfpfosten des Osebergschiffes.
Die Tierkopfpfosten sind 50—54 cm hoch.



Abb. 44. „Akademischer" Tierkopfpfosten
des Osebergschiffes.



Abb. 45. Teilstück vom „barocken" Tierkopfpfosten des Osebergschiffes.
(Etwa natürliche Größe.)



Abb. 46. Stabkirche aus Gol in Norwegen, jetzt im Volksmuseum von Bygdø.
Sie stammt aus dem 12. oder 13. Jahrhundert und wird 1309 zum ersten Male erwähnt.
Im ganzen sind 24 Stabkirchen in Norwegen erhalten.



Abb. 47. Holzschnitzereien am Tor der norwegischen Stabkirche von Urnes (in der Landschaft Sogn). Lichte Höhe der Tür: 2,40 m.

Johannes Arndt: Germanische Kunst